Jacek Krenz

Architektura Znaczeń

PRZEWODNICZĄCY KOMITETU REDAKCYJNEGO
WYDAWNICTWA POLITECHNIKI GDAŃSKIEJ
Prof. dr hab. inż. Zbigniew Cywiński

RECENZENCI
Prof. dr inż. Wiesław Gruszkowski
Prof. Ryszard Semka

OPRACOWANIE GRAFICZNE I PROJEKT OKŁADKI
Jacek Krenz

Fotomontaż na okładce
Obraz *Wizyta N. Marii Panny u św. Elżbiety*, 1449, D. Ghirlandaio
oraz Hong Kong & Shanghai Bank w Hong Kongu, 1985, N. Foster

4. strona okładki
Ideogram Kościoła w Wąglikowicach, J. Krenz

Wydano za zgodą Rektora Politechniki Gdańskiej

Publikacja dofinansowana przez Komitet Badań Naukowych

Wydawnictwa PG można nabywać
w księgarni Politechniki Gdańskiej, Gmach Główny
ul. G. Narutowicza 11/12, 80-952 Gdańsk, tel. (0-58) 471618
e-mail: wydaw@sunrise.pg.gda.pl
www.pg.gda.pl./WydawnictwoPG

© Jacek Krenz, Gdańsk 1997

ISBN 83-86537-55-8
WYDAWNICTWO POLITECHNIKI GDAŃSKIEJ

Wydanie I. Ark. wyd. 11,5
Skład: Grafiko Druk: Grafix

Spis treści

WSTĘP 7

IDEA UJĘTA W KAMIEŃ

WARSTWA ZNACZENIOWA FORMY ARCHITEKTONICZNEJ 11

1. Poziomy i zawartość warstwy znaczeniowej 13

2. Znaczenia denotujące 19
Funkcjonalne 20
Strukturalne 21
Meta-znaczenia 21

3. Znaczenia konotujące 23
Ideały, aspiracje, charakter epoki 24
Przeszłość, tradycje 28
Metamorfozy, cytaty i reinterpretacje architektury 30
Status i prestiż 33
Sacrum i profanum 35
Natura 39
Pojęcia ogólne 40
Nastroje 42
Energia kształtów i magia liczb, czyli geometria i matematyka znaczeń 44
Złudzenia i pozory 45

4. Wyrazistość znaczeń 47
Środki wyrazu 49
Materia i materiał 51
Ideogram 53

5. Symbol a percepcja 55
Metafora 56
Percepcja treści symbolicznych 59
Metafizyka architektury 60
Pionowy wymiar architektury 61

6. Koniec wieku i prze/znaczenia architektury 63

MOJE PRÓBY KSZTAŁTOWANIA WARSTWY ZNACZENIOWEJ W ARCHITEKTURZE 71

1. Architektura bez kubatury 72

2. Monumenty 78

3. Świątynie 83

4. Architektura przestrzeni publicznej 91
5. Biura 101
6. Domy mieszkalne 110

ZNAKI ZAPYTANIA
między przeszłością a przyszłością 125

BIBLIOGRAFIA 128
SPIS ILUSTRACJI 131
INDEKS NAZWISK 136
STRESZCZENIE 137
SUMMARY 138

Całymi dniami człowiek wędruje wśród drzew i kamieni. Z rzadka oko zatrzymuje się na jakimś przedmiocie, a dzieje się to wówczas, kiedy rozpoznaje w nim znak innej rzeczy: ślad na piasku mówi o przejściu tygrysa, mokradła zapowiadają podziemne źródło, a kwiat chińskiej róży zwiastuje koniec zimy. Wszystko inne jest milczące i wymienne; drzewa i kamienie są tylko drzewami i kamieniami.

I. Calvino, Niewidzialne miasta

Jak drzewo z przeciwdrzewem, tak każda na świecie rzecz połączona jest z przeciwrzeczą, a wszystko, co widoczne, jest powiązane z czymś, co niewidoczne. Między widoczną i niewidoczną częścią drzewa trwa nieustanny przepływ soków od korzenia ku liściom(...). Podobnie dzieje się z każdą inną rzeczą: oddzielenie jej widocznej części od niewidocznej prowadzi do usychania.

M. Tulli, Sny i kamienie

Bar Torres de Avila w Barcelonie

Wstęp

Ostatnie stulecie było w architekturze okresem głębokich przewartościowań poglądów na temat jej podstawowych zagadnień: formy, konstrukcji, funkcji, ornamentu. Zmieniały się style i trendy architektoniczne, a częstotliwość tych zmian, ich tempo i radykalizm w dużej mierze uzależnione były od gwałtownych wydarzeń historycznych i równie gwałtownego rozwoju nauki i technologii, w które wiek XX obfituje. Ponadto, rozwój komunikacji spowodował, że zmiany te szybko nabierały globalnego zasięgu. Rosnąca w ślad za tym lawinowo ilość i waga informacji spowodowała, że to właśnie ich obieg, a więc przekaz informacji stał się jednym z głównych wyznaczników naszych czasów. Także w architekturze przekaz znaczenia wpisanego w formę został uznany za jeden z najbardziej podstawowych problemów dla rozwoju myśli teoretycznej, a jego indywidualne traktowanie leżało u podstaw wielu dzieł powstałych w tym okresie. Eksplozja różnorodności i położenie akcentu na indywidualizm mają zapewne związek z tak charakterystyczną dla tego okresu walką o prawo do wolności nieskrępowanej wypowiedzi – współczesna kultura dopisała do swoich zadań nowe wyznaczniki: przymus oryginalności i potrzebę szokowania. Dziś mody i prądy trwają coraz krócej i coraz szybciej umierają. Tylko w ciągu ostatniego ćwierćwiecza byliśmy świadkami kilku radykalnych zmian stylu w architekturze, polegających na całkowitym zaprzeczeniu założeń poprzednich. Strefa rozbieżności poglądów najczęściej przebiegała pomiędzy materią a ideą, formą a znaczeniem – od klasycznej harmonii form poprzez modernistyczne zaprzeczenie tradycyjnej funkcji znaczeniowej, a następnie postmodernistyczną walkę z jego „nieludzką pustką", po reakcję dekonstruktywizmu, nie mówiąc już o wciąż żywych nurtach regionalizmu i tradycjonalizmu.[1] Po latach dyskusji, sporów i eksperymentów funkcja znaczeniowa architektury została ogólnie uznana i zaakceptowana przez architektów jako środek wyrazu, z całą jej różnorodnością i złożonością odpowiednią do pluralizmu schyłkowej epoki drugiego tysiąclecia.

Wiele już powiedziano na temat roli znaczeń i sposobów ich traktowania w twórczości architektonicznej, lecz problem ten jest

[1] Najszerszy bodaj przegląd i klasyfikację stylistyczną architektury ostatnich dziesięcioleci zawierają publikacje Ch. Jencksa, m.in.: *Architektura postmodernistyczna*. Warszawa 1987.

na tyle ważny dla istoty architektury, że wymaga ciągłej weryfikacji. Wiedza o tym jest – czy raczej powinna być – niezbędnym elementem warsztatu każdego architekta. Zawód ten bowiem, jak mało który, wymaga nie tylko umiejętności praktycznego stosowania „narzędzi", ale też świadomego poruszania się w strefie wartości duchowych i kulturowych. Poczynania architekta-praktyka, choć zawsze naznaczone doświadczeniem chwili i miejsca, muszą być wspomagane językiem znaczeń przekraczających czasoprzestrzenne granice.

Praca moja jest próbą opisania ogólnych prawidłowości **przejawiania się warstwy znaczeniowej w architekturze, jej zawartości oraz roli, jaką pełniła w twórczości architektonicznej ostatnich lat**. Są to dla architektury zagadnienia uniwersalne tak dzisiaj, jak i w całych jej dziejach, tym ważniejsze, iż jak w zwierciadle ukazują całą zmienność i wieloznaczność szeroko rozumianych uwarunkowań kulturowych i historycznych. Biorąc pod uwagę zarówno powyższe stwierdzenie, jak i polaryzację poglądów różnych autorów, przyjąłem postawę obserwatora, który raczej prezentuje zjawiska i sugeruje możliwe interpretacje niż wyciąga ostateczne wnioski. Z tego też powodu niezbędne analizy i klasyfikacje opatrzyłem eseistycznym komentarzem, aby uniknąć suchej naukowej schematyzacji, która mogłaby utrudnić otwartość percepcji, a co za tym idzie, udaremnić zachwyt i zdziwienie wobec znaków czasu.[2] Swoje rozważania oparłem na przeglądzie tego, co wydarzyło się w architekturze, zwłaszcza w ostatnich dekadach, oraz na własnych doświadczeniach projektowych i realizacyjnych, wzbogaconych refleksją wyniesioną z pracy dydaktycznej. Jest to więc spojrzenie przez pryzmat własnego warsztatu twórczego, dlatego problematykę teoretyczną uzupełnia prezentacja wybranych autorskich projektów i realizacji.

Pierwsza część pracy, którą zatytułowałem **Idea ujęta w kamień**, zawiera teoretyczne rozważania na temat warstwy znaczeniowej we współczesnej formie architektonicznej. Punktem wyjścia stała się próba określenia, czym w istocie jest warstwa znaczeniowa, z rozróżnieniem takich pojęć, jak znak i symbol, oraz analiza trzech poziomów jej występowania. Dalej przedstawiam dwie główne kategorie znaczeń: znaczenia denotujące i konotujące, które nieodłącznie towarzyszą każdej formie, czy to będzie prosty przedmiot użytkowy, czy wielkie dzieło sztuki. Następnie omawiam bardziej szczegółowo sposób przejawiania się tych kategorii znaczeń w ar-

[2] Cechy te są niezbędne w przeżywaniu duchowej warstwy kultury i sztuki, którą za M. Zioło możemy określić jako system znaków, *przez który Bóg uczy ludzkie serce wrażliwości i delikatności wobec człowieka, świata i samego siebie*. M. Zioło OP, *Inne sprawy*. Rzeszów 1995, s. 13.

chitekturze, analizując zagadnienia wyrazistości, ideogramu i metafory. Część teoretyczną kończą uwagi o roli treści symbolicznych i wykorzystaniu znaków we współczesnej architekturze. Tekstowi towarzyszą ilustracje przedstawiające wybrane przykłady architektury z ostatnich dekad, które – moim zdaniem – przemawiają do odbiorcy szczególną wyrazistością swej artykulacji znaczeniowej. Obok dzieł światowej architektury są tu także projekty studenckie wykonane pod moim kierunkiem.

Pisanie tej pracy było dla mnie zarazem okazją do dokonania szczegółowej analizy teoretycznej moich własnych poczynań projektowych. Przedstawione w drugiej części projekty i realizacje zostały pogrupowane i omówione pod kątem ich zawartości znaczeniowej. Powstały one w ciągu ostatnich 20 lat jako wynik działalności towarzyszącej mojej pracy naukowo-dydaktycznej na Wydziale Architektury Politechniki Gdańskiej. Oglądając je z perspektywy czasu i doświadczenia, zestawione razem, odnajduję w nich dążenie do unikania „prozy" architektonicznej. Nawet w małych i prostych projektach starałem się zawsze tworzyć przestrzenie o określonym wyrazie, nie tylko funkcjonalnym. Wierzę, że to unikanie prozy nie polegało jedynie na szukaniu powierzchownej oryginalności, lecz wynikało raczej z wsłuchiwania się w brzmienie danego miejsca, jego wartości kulturowych, ludzi, historii. Paradoksalnie, zawdzięczam to w pewien sposób mojej modernistycznej edukacji w latach 1967-72, która zrodziła nieufną postawę w stosunku do przesadnie racjonalno-utylitarnego, dialektycznego podejścia do przestrzeni. Potwierdzenie moich wątpliwości i wskazanie głębszego rozumienia wartości pozamaterialnych przestrzeni architektonicznej znalazłem na początku mojej drogi zawodowej głównie w pracach Christiana Norberga-Schulza. Zdołał on wprowadzić do kultury architektonicznej bogactwo obserwacji, refleksji i odkryć, wyrosłe na bazie innych dziedzin, i przydać nowej głębi i siły humanistycznej wizji budowania. To był drogowskaz, dowód na słuszność moich przeczuć. Natomiast rozumienie, czym jest wartość artystyczna w przestrzeni społecznej, zawdzięczam w dużym stopniu pracy w Grupie Kadyńskiej, złożonej z artystów plastyków dążących do ściślejszego powiązania plastyki i architektury. Ludzki wymiar „mojej" architektury zawdzięczam mojej żonie Katarzynie, która zawsze asystuje wszystkim moim poczynaniom zawodowym, włącznie z redakcją tej pracy.

Praca nad kolejnymi projektami odbywała się zawsze w ścisłym związku z tematem, miejscem, ludźmi. Projekt kościoła w Wąglikowicach powstał podczas jednego z corocznych wakacyjnych pobytów w okolicy. Realizację małej architektury Osiedla Morena oglądałem z okien własnego mieszkania. W Diabełkowie moderni-

zowałem domy sąsiadów. Projektowanie Hospicjum połączone było z pracą społeczną w ruchu hospicyjnym. Wiele wniosły rozmowy z tymi, dla których przestrzenie były projektowane, m.in. z ks. Eugeniuszem Dutkiewiczem na temat symboliki i przeżywania przestrzeni sakralnej. Dużo zawdzięczam też współpracującym ze mną młodszym kolegom: Annie Kostce, Lucynie Nyce, Marcie Radziwiłowicz, Jackowi Dominiczakowi, Piotrowi Lochowi i Markowi Nakoniecznemu, którzy w twórczy sposób uczestniczyli w doskonaleniu projektów, a rozmowy z nimi dostarczały impulsów do pracy badawczej. Przekuwanie idei w kamień wymaga kunsztu budowniczych. Miałem szczęście spotkać takich, którzy oprócz sumienności i dokładności posiadali wrażliwość na walory estetyczne. Ostatnich pięć projektów uzyskało materialny kształt dzięki wysiłkom firmy budowlanej Tadeusza Buczyńskiego, a blasku ich wnętrzom dodały mosiężne żyrandole mojego brata, Jerzego Krenza.

Wszystkim, którzy przyczynili się do powstania niniejszej pracy, składam serdeczne podziękowania, w szczególności prof. Wiesławowi Andersowi, którego inspiracji i wsparciu duchowemu zawdzięczam jej ukończenie.

IDEA UJĘTA W KAMIEŃ

Warstwa znaczeniowa formy architektonicznej

Motto:
Budowla – patrzymy na jej liczne zakamarki, na kształty jej narządów zewnętrznych, na kolumnady, portyki, kopuły, łuki, kolumny, pilastry, frontony, schody, drzwi i okna. Przywabieni jej wyglądem, zaczynamy wokół niej grawitować. Obserwujemy ją, wpatrujemy się w nią badawczo, usiłując zgłębić tajemnicę jej gramatyki. Stajemy przed frontonem budynku, przechadzamy się wzdłuż fasady i wszystkich elewacji rozrośniętej konstrukcji i zmieniamy się powoli w media, uczestniczące w gigantycznym seansie kultury. Jesteśmy wciągani w symboliczną strefę wpływów architektonicznego pola magnetycznego.

K. Wodiczko, Sztuka publiczna

Odczytywanie jakości przestrzennych jest odbiciem ludzkich zmysłów. Nasze widzenie, słyszenie, dotykanie otaczającego świata opiera się na analogii – zwielokrotnieniu tego, co ogarniamy wzrokiem, dotykiem czy słuchem. Owej percepcji towarzyszy z jednej strony emocja, która w postrzegany przedmiot wpisuje indywidualne znaczenie, często zmienne i relatywne, z drugiej zaś – intelekt, który dąży do zdefiniowania większych całości wyobrażonych na podstawie drobnych cząstek odbieranych fizycznie. To definiowanie polega na kategoryzowaniu i przypisywaniu do określonych systemów porządkujących. Człowiek nie tylko doszukuje się wzorów czy porządków, tworząc w myśli abstrakcyjny szkielet tego, co bezpośrednio widzialne. Podobny proces przebiega również w odwrotnym kierunku: dzieje się tak wówczas, gdy próbujemy nasze myśli, uczucia i wierzenia przetransponować w dotykalną formę – materialną reifikację. Architektura jest jednym z rezultatów takiego postępowania. Daleko odeszliśmy od czasów, gdy *żadne wątpliwości nie mąciły umysłów, kładący cegły wierzyli w to, że pion jest pionem, a poziom poziomem, mur nie jest niczym innym niż pionową ścianą z cegieł, a dach jest po to, żeby*

deszcz nie padał do środka.[3] Kiedy patrzymy na architekturę, umysł nasz błądzi swobodnie, nie tylko przemierzając przestrzeń (schody, korytarze, przejścia), ale porusza się też w czasie, wybiegając w przeszłość i przyszłość. Każda budowla kryje w sobie dokonania poprzednich pokoleń, pewną sumę ich wiedzy i umiejętności. Obok odniesień do minionych wzorców i bieżących kanonów, zawiera też immanentnie zapis futurystycznych wizji architekta, jego wyobrażeń o tym, jak będzie wyglądał kiedyś świat. Efekt wszelkich poczynań w tej profesji jest produktem trwałym, który pozostaje w przestrzeni urbanistycznej na lata i pokolenia – niezależnie od modyfikacji związanych ze sposobem użytkowania czy upływem czasu. To, co budujemy dzisiaj, jest więc w znacznej mierze także odpowiedzią na wyzwania nowych czasów, przyszłości, ludzkich potrzeb. Aby tym wyzwaniom sprostać, architekci usiłują odkryć tajniki procesu twórczego i określić środki wyrazu.

Architekturę, tę niezwykle złożoną domenę twórczości, można rozpatrywać uwzględniając różne jej aspekty: funkcjonalny, strukturalny, stylistyczny, techniczny, społeczny a nawet polityczny. Jednakże aspektem najsilniej związanym z architekturą rozumianą jako dzieło sztuki jest, obok estetycznych cech materii, jej zawartość ideowa – warstwa znaczeniowa. Artyzm architektury najpełniej bodaj wyraża się w sposobie, w jaki odzwierciedla ona złożone treści kultury, z jej bogactwem znaczeń, symboli i archetypów. Sztuka, czy to malarstwo, muzyka, literatura czy architektura, jest zmysłowym wyobrażeniem myśli, jej krystalizacją. przełożeniem wizji twórczej na określony – widzialny i słyszalny – kształt. I tak projektowanie a następnie budowanie to nic innego jak przekładanie idei na formy architektoniczne. Z kolei interpretacja każej formy nieuchronnie prowadzi do pytania o jej ukryty wymiar, czyli – znaczenie.

Na warstwę znaczeniową składają się znaki i symbole. Każda przestrzeń niesie w sobie **znak** – komunikat, pełniący funkcję narracyjną, która umożliwia człowiekowi percepcję. *Znak to coś postrzeganego zmysłami, co stoi zamiast czegoś innego.*[4] Natomiast **symbol** to znak, z którym związana została treść duchowa – jest w ten sposób częścią świata duchowego bardziej niż dzieje się to w przypadku fizycznego znaku. Symbol stanowi przełożenie na widzialny znak niewidzialnej rzeczywistości. Jego zakres „przedstawieniowy", tj. znaczenie bezpośrednie, pełniące funkcję komunikacyjną, na drodze skojarzeń zostaje zawsze poszerzone o treści naddane – duchowe, kulturowe, archetypiczne, które stanowią zbiorowe dziedzictwo danej społeczności.[5]

---

[3] M. Tulli, *Sny i kamienie*. Warszawa 1995, s. 7.

[4] M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Kraków 1994, s. 24.

[5] Podobne rozróżnienie między znakiem a symbolem wprowadza U. Eco, stwierdzając, że znak denotuje funkcję, a symbol konotuje ideologię tej funkcji. Zob. *Pejzaż semiotyczny*. Warszawa 1972, s. 289.

1. Poziomy i zawartość warstwy znaczeniowej

Dzielnica *Blaak* w Roterdamie

Warstwę znaczeniową możemy rozpatrywać na trzech poziomach: **intencji**, jaką twórca pragnie wyrazić, jej **formalnej realizacji** i wreszcie – sposobu jej **odczytywania przez odbiorcę**.

Przyjrzyjmy się bliżej poszczególnym poziomom.

Pierwszy poziom – **intencje twórcy**. Są one wstępnym, najwcześniejszym aktem kreacji. Wyobraźnia twórcy, kierowana natchnieniem, wydobywa intencje ze sfery nieświadomości do świadomości, po czym następuje ich formalna artykulacja pojęciowa, myślowa i werbalna. Ich uchwyceniu sprzyja zapis graficzny jako nieodzowny element przekazu koncepcji architektonicznej – zawarte w tym przekazie idee i wyobrażenia leżą u podstaw materii dzieła.[6] Można powiedzieć, że intencje twórcy *są kodem genetycznym* formy, generującym jej kształty. Z kolei sama forma to swego rodzaju medium, w które zostaje wpisany komunikat i które ponownie staje się komunikatem na styku z odbiorcą. (1)

Intencje nigdy nie są jednorodne: składają się na nie, obok zamierzonej wizji estetycznej, także wiedza, doświadczenie i bagaż socjo-kulturowy twórcy oraz intencje jego zleceniodawcy-inwestora. Powstałe na przecięciu owych intencji dzieło jest więc zawsze komunikatem złożonym z wielu informacji-znaków, występujących w różnym stopniu i natężeniu – od architekta zależeć będzie, czy w jego dziele przeważy element kreacji, funkcji czy idei pozaarchitektonicznej (jak np. przekonania polityczne albo religia).

Na drugim wyróżnionym wyżej poziomie intencje twórcy przekuwane są w określone formy – w materię. Twórca realizuje swoje zamierzenie dobierając odpowiednie środki wyrazu. **Realizacja intencji** w formie architektonicznej odbywa się przez zastosowanie warsztatu kompozycyjnego, według zasad budowy formy, takich jak: symetria, rytm, kulminacja, eśrodkowanie, ciągłość, kontrast itp. W tej warsztatowej fazie procesu twórczego następuje zmaterializowanie pomysłu w oparciu o sztukę budowania, przy użyciu świadomie dobranych materiałów, z ich fakturą, kolorystyką i możliwościami konstrukcyjnymi. Od stopnia świadomości i umiejętności architekta

1. Dom i ganek jako stodoła i spichrz czy bazylika i baptysterium? – *Dom weekendowy architekta* w Lakeside, Michigan,1983, S. Tigerman

[6] A. Franta podkreśla wartość zapisu graficznego pierwszych *zalążkowych* idei wyrażonych rysunkiem autorskim, w którym zawarty jest *cały kod genetyczny utworu przestrzennego.* Por. *Przestrzeń w autorskich zapisach graficznych*. Poznań 1991, s. 17.

zależy, czy owa transpozycja idei w formę przestrzenną sprawi, że forma stanie się nośnikiem intencjonalnych znaczeń.

Wreszcie poziom trzeci. **Idee** zawarte w dziele są **odczytywane przez odbiorcę**. Rzeczy materialne mówią o niematerialnych, widzialne o niewidzialnych, cielesne o duchowych. Odczytywanie tych znaczeń zależne jest od zdolności percepcyjnych odbiorcy, jego emocjonalnej i racjonalnej świadomości, uwarunkowań społecznych i intelektualnych. Ponadto zapis i realizacja idei zawsze dokonuje się w innym czasie, niejednokrotnie w innym kontekście politycznym czy historycznym, niż jej odczytywanie. Dlatego pomiędzy intencją twórcy a interpretacją odbiorcy istnieje rozdźwięk, mniejszy lub większy dystans (intelektualny i czasowy). Niemniej jednak pewne obrazy czy symbole zawarte w formach są trwałe, powszechnie znane i podobnie odczytywane w określonych kręgach kulturowych.

Rozbieżność interpretacji kodów wizualnych jest szczególnie wyraźnie widoczna w przypadku, gdy wynika ona z odmiennych tradycji i przynależności do różnych kręgów kulturowych. Obrazuje to dobrze reakcja przedstawiciela cywilizacji Zachodu na tzw. „budynek kapsułowy", zaprojektowany przez K. Kurokawę w Tokio, którego koncepcja opiera się na spiętrzeniu 140 kostek mieszkań na dwóch betonowych trzonach. Ch. Jencks porównuje go z piramidą kostek cukru lub ustawionych na sobie pralek automatycznych, ponieważ każda kostka ma okrągłe okienko pośrodku, tymczasem autor projektu inspirował się kształtem tradycyjnych japońskich budek dla ptaków.[7] (2)

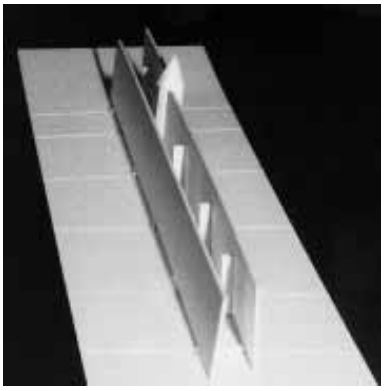
2. Rozbieżność interpretacji kodu: piramida ustawionych na sobie pralek automatycznych czy tradycyjne japońskie budki dla ptaków? – *Wieża mieszkalna Nakagin* w Tokio, 1975, K. Kurokawa

Innym przykładem odmiennej interpretacji znaków zawartych w przestrzeni, zależnej od indywidualnego przygotowania odbiorcy i jego wrażliwości estetycznej, może być sposób, w jaki pradawne konotacje kamiennego ołtarza wykonanego z surowego głazu odebrała pewna wysportowana Holenderka. Sądziła ona, że jest to nawiązanie do popularnego francuskiego komiksu o Obelixie i Asterixie, będącego parodią świata antycznego, co więcej, dostrzegła w tym nawiązanie do mody zapoczątkowanej przez *The Flintstones* – zabawny film rysunkowy o czasach prehistorycznych.

Te same znaki i symbole, zawarte w dziele architektonicznym, przez jednych mogą być odbierane podświadomie, zmysłowo, intuicyjnie – na poziomie archetypowym, przez innych – w sposób bardziej uświadomiony, racjonalny, oparty na wiedzy. Pomocą są tu niekiedy autorskie opisy wyjaśniające intencje twórcy i ułatwiające interpretację zawartych w dziele znaczeń. Oto jak D. Kozłowski opisuje swój projekt *Seminarium Księży Zmartwychwstańców* w Krakowie, przedstawiając złożone wątki tego wieloznacznego, aluzyjnego dzieła:

[7] Por. Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*. Warszawa 1987, s. 40.

3. Wieloznaczna i aluzyjna architektura *Wyższego Seminarium Duchownego Zgromadzenia Księży Zmartwychwstańców* w Krakowie, 1992, D. Kozłowski, W. Stefański



4. *Muzeum Miasta Gdańska,* 1996, W. Zaborniak (projekt studencki)

5. Inspirująca do poetyckich opisów *Kaplica* w Ronchamp, 1955, Le Corbusier

Brama Wiedzy
portal bez zwieńczenia
mastaba kamienna
schody
schody ku jasności
cienistość Kaplicy
i chłód biblioteki
uciszenie rozterek i bojaźni (...)
las
otwarcie przestrzeni
otoczone ścianą drzew
jeszcze błędne kierunki
fałszywe aleje
drzewa mityczne
woda
w tym zwierciadle
ślad kolumny Zmartwychwstania...[8] (3)

Opis koncepcji *Muzeum Miasta Gdańska* W. Zaborniaka ukazuje, jaki ładunek znaczeń można zawrzeć w pozornie zwykłych dwóch ścianach: *Forma Muzeum to układ ścian nawiązujący do systemu dawnych fortyfikacji, w które włączona zostaje Baszta Łabędź. Muzeum to błona, na której odznaczają się główne kierunki, rytmy struktury miasta, determinujące pęknięcia ścian. Są to jedyne miejsca, w których światło dzienne dociera do wnętrza. Układ wcięć odpowiada układowi najważniejszych budynków w mieście.* (4)

W akcie aktywnej, świadomej percepcji odbiorca, który chce zrealizowane w dziele wartości wydobyć, poznać i przeżyć, poprzez swoje indywidualne modyfikacje interpretacyjne staje się niejako współtwórcą dzieła sztuki architektonicznej. Przykładem takiego współtworzenia jest J. Białostockiego poetycki opis *Kaplicy* w Ronchamp Le Corbusiera (5):

...linie planu biegną powoli po krzywiźnie zbocza, jak woda dążąca najdogodniejszą, najkrótszą drogą do celu, opływają je, kapryśnie, lecz w sposób niewątpliwy i oczywisty zamykają formy przytulne, odwieczne, które może wyczuć i wymodulować wrażliwa ludzka dłoń, lecz których nie może wykreślić stalowy cyrkiel.

Na tym planie, który jest jakby naturalnym geologicznym rozwinięciem wzgórza, rosną białe, głęboko przeprute oknami mięsiste ściany; są one krzepkim tworem potężnego, wybrzuszonego sklepienia, które jak brunatny, kipiący kożuch przeciwstawia względnej płaskości ścian swą bujną pełnię szorstkiego betonu. Organizm budowli wyrasta ze zbocza jak żywa istota...[9]

[8] D. Kozłowski, *Projekty i budynki. Figuratywność i rozpad formy w architekturze postfunkcjonalnej*. Kraków 1992, s. 63.
[9] J. Białostocki, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*. Warszawa 1978, s. 107.

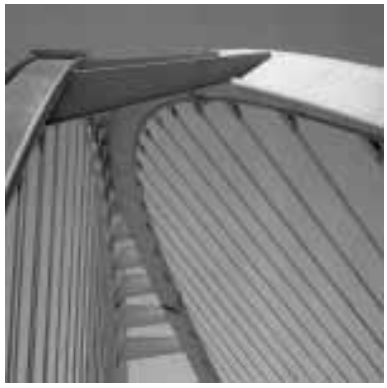
Nazywanie świata – nadawanie rzeczom i sprawom imienia – było zawsze jedną z form jego oswajania. Opis, werbalizacja obrazu przekłada barwy i kształty na słowa różnymi sposobami: od podstawowej informacji czy instrukcji dla użytkownika po intelektualną interpretację i emocjonalną impresję. Niektóre budowle szczególnie sprzyjają metaforycznym opisom. Oto jakie wrażenia wywołał *Most Bach de Roda* S. Calatravy (6):

Wyobraź sobie, iż jako tworzywa używasz ciszy. Jest ona podkładem, płótnem twojego dzieła. Wyobraź sobie ciszę napiętą do granic możliwości, ciszę przed samym rozdarciem jej dźwiękiem ostrym jak nóż i cienkim jak struna. Dźwiękiem zarazem tak subtelnym i nieco staromodnym, iż nie mogącym pochodzić z żadnego barbarzyńskiego instrumentu. Skup się teraz na swoim narzędziu, pędzlu, jakim wkroczysz w nie zapisaną dotąd płaszczyznę ciszy, na instrumencie, jakim wprowadzisz powietrze twojego podkładu w drgania akustyczne. To on jest rozwiązaniem tej zagadki.[10]

Bogactwo użytych w opisie metafor wzbogaca samo dzieło, pogłębiając jego wartość estetyczną, zarazem rozwijając możliwości interpretacyjne czytelnika, który dzięki takiemu opisowi staje się bardziej świadomym odbiorcą architektury. Istotną rolę odgrywają także wizje architektury zrodzone w wyobraźni poetów, malarzy, pisarzy:

...gontowe strzechy i arki kryjące w sobie zakopcone przestrzenie strychów – czarne, zwęglone katedry, najeżone żebrami krokwi, płatwi i bantów – ciemne płuca wichrów zimowych.[11]

Ten odrealniony opis pokazuje, jak skrajnie różna może być percepcja tworów przestrzennych. Owe „zwęglone katedry" w opisie technicznym nazwalibyśmy po prostu „poddaszem użytkowym". Metaforyczne opisy *niewidzialnych miast* Italo Calvino, średniowiecznych klasztorów Umberto Eco czy baśniowych wież i zamków J.R.R. Tolkiena, a dalej zmumifikowane budowle na obrazach Beksińskiego, oniryczne wizje Bruno Schulza czy labirynty bez wyjścia Eschera tworzą architekturę naszych snów i marzeń. Słowo i rysunek służą tutaj jako pośrednicy opisujący, a zarazem tłumaczący nam ukryte znaczenia architektury. Odwołują się przy tym do głębokich poziomów naszej percepcji: każą nam zaangażować nie tylko zmysły i wiedzę, ale też całą naszą genetyczną i archetypiczną pamięć. Wiele tu zależy od precyzji samego opisu, sposobu rozmieszczenia akcentów w narracji oraz proporcji pomiędzy poszczególnymi elementami składowymi. Może się zdarzyć, że czytelnik złoży z tego całkiem odmienny obraz lub – jeśli opis



6. *Most Bach de Roda* w Barcelonie, 1987, S. Calatrava

7. Rysunek inspirowany opisem jednego z *niewidzialnych miast* I. Calvino – *Mezaldina,* P. Wysocki (praca studencka)

[10] M. Fik, *Calatrava*. Gdańsk 1995 (maszynopis).
[11] B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*. Warszawa 1991, s. 18.

dotyczy rzeczywistej przestrzeni czy budowli – trafi w zupełnie inne miejsce.[12]

Można więc wyróżnić dwa główne sposoby patrzenia na architekturę. Jeden związany jest z oceną budynku pod względem użytkowym, konstrukcyjnym i strukturalnym; drugi – z wizją, jaką on tworzy, jaka jawi się w naszej świadomości, ze sposobem w jaki go odczuwamy i pamiętamy. Analiza architektury polegająca na wyodrębnieniu jej dwóch głównych warstw: strukturalnej i znaczeniowej, jest przydatnym narzędziem do badania formy architektonicznej na wszystkich przedstawionych wyżej poziomach. Treści zawarte w warstwie znaczeniowej i sposób ich przejawiania się w strukturze architektonicznej były różne w różnych epokach, kulturach, regionach; w dużej mierze zależne są też od indywidualności twórcy. Poznanie tych relacji umożliwia głębszą i bardziej uniwersalną ocenę istoty poszczególnych dzieł niż dzieje się to w przypadku analizy według kryterium stylu.

Treści zawarte w warstwie znaczeniowej dzieła architektonicznego dzielą się na dwie główne kategorie: 1) **znaczenia denotujące** bezpośrednio dzieło architektoniczne, jego istotę i strukturę, jego cel, sens, funkcje społeczne i rytualne, oraz 2) **znaczenia konotujące** inne rzeczy, idee, zjawiska, pojęcia, postaci. Biorąc pod uwagę strukturę znaczeń, pierwsze możemy traktować jako znamiona zewnętrzne, a drugie – wewnętrzne.[13]

[12] Rolę języka w percepcji architektury autor badał podczas ćwiczeń studenckich, polegających na opisie budynku, a następnie – na podstawie tego opisu – na próbie rysunkowego odtworzenia jego formy przez inną osobę. Porównanie wyraźnie ukazywało precyzję komunikatu i trafność sformułowań lub ich brak.

[13] J. Królikowski posługuje się podobnym podziałem na dwie kategorie: a/ znaczenia wewnętrzne, odnoszące się do samego dzieła architektonicznego oraz b/ znaczenia zewnętrzne odnoszące się do uczestników procesu powstawania dzieła oraz znaczenia odnoszące się do treści religijnych, ideologicznych i artystycznych. Zob. *Elementy semiotyczne dzieła architektury. Studia semiotyczne* VIII 1978. Por. także: U. Eco, op. cit.

2. Znaczenia denotujące

Wieżowce dzielnicy La Défence w Paryżu

8. Czytelna struktura i przeznaczenie elementów: słupy prócz funkcji konstrukcyjnej mieszczą kanały wentylacji grawitacyjnej – „Klimatektura", *budynek biurowy Menara Mesiniaga* w Malezji, 1994, K. Yeang

Znaczenia denotujące wyrażają, czym jest dany obiekt, określają jego przeznaczenie użytkowe oraz strukturę. Dzielimy je na trzy grupy: funkcjonalne, strukturalne i metaznaczenia.

Znaczenia funkcjonalne

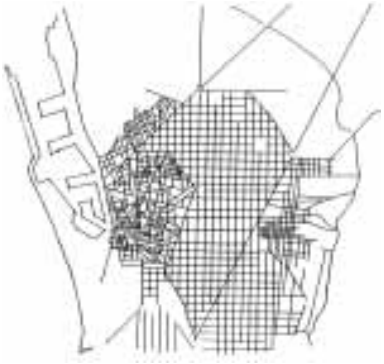
Określają przeznaczenie budynku i jego elementów. Każdy przedmiot użytkowy służy człowiekowi do określonego celu. Elementy budynku, takie jak drzwi, okna, podcienie nie tylko służą swemu przeznaczeniu, ale zarazem o tym informują. Na przykład łatwo odczytać „szpitalny" charakter budynków służby zdrowia z pomieszczeniami o jasnych, czystych kolorach i zmywalnych materiałach budowlanych. Znaczenia funkcjonalne pełnią w przestrzeni rolę imperatywną, wskazując określone sposoby korzystania z niej: przejście podziemne służy wyłącznie do przechodzenia, schody do wchodzenia na górę i schodzenia w dół, a scena amfiteatru do występów artystycznych.

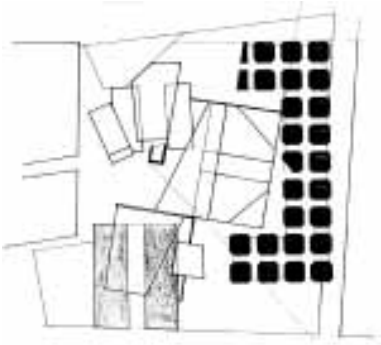
9. Wyrazista struktura funkcjonalna – trzy bryły o zróżnicowanej formie. Ciemna masywna bryła skarbca – zamknięcie, stabilność, bezpieczeństwo; część biurowa jasna, o regularnym układzie dużych okien – jawność, uporządkowanie, oszklona sala obsługi klientów – otwartość i dynamika. – *Banque de Luxembourg* w Luksemburgu, 1993, Arquitectonika

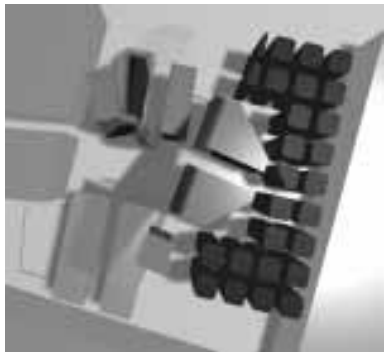
Znaczenia strukturalne

Określają istotę relacji przestrzennych, system konstrukcyjny, układ wnętrz. Wyrażane są poprzez hierarchię organizacji przestrzeni, geometrię planu, składnię elementów strukturalnych (linearną, dośrodkową, odśrodkową), fizyczne odniesienie do miejsca, kierunków, osi, siatki przestrzennej.[14] I tak jak poprzednio funkcja mówiła nam, do czego dany element służy, tak teraz struktura mówi nam, w jaki sposób poszczególne elementy zostały ze sobą zespolone w określoną całość.

10. Wyraźna struktura przestrzeni – *Galeria Miejska* w Stuttgarcie, 1984, J. Stirling







11. Struktura planu powtórzona dwukrotnie w zmniejszeniu 2000 razy; picture-in-picture to swoisty meta-język – *Barcelona 2000,* praca na konkurs studencki UIA, 1996, M. Piwoński, W. Zaborniak

Metaznaczenia

Forma wyraża samą siebie, nastawiona jest na komunikowanie o sobie samej. *Architektura jest czymś więcej niż prostym wykorzystaniem kształtów naturalnych, takich jak łuk, kolumna, walec, prostokąt czy część kuli, ponieważ wyraża charakterystyczne oddziaływanie tych kształtów na widza.*[16] Spójrzmy na panoramę miasta: sylwetka budynku powie nam nie tylko o jego randze społecznej, ale i o jego roli w kompozycji krajobrazu. Wieża kościoła przekazuje inne treści niż wieża ratusza, a przecież jedna i druga jest po prostu wieżą. Ściany o kształcie walca „obejmują" przestrzeń inaczej niż ściany na planie prostokątnym. Plac o czterech pierzejach odbieramy jako ześrodkowanie zbiegających się doń dróg, podczas gdy otwarcie perspektywy poprzez zastosowanie tylko trzech pierzei wyznacza silny kierunek odśrodkowy. Rzeczywistość przemawia do nas formą. Forma architektoniczna przekazuje informacje o swojej roli w przestrzeni egzystencjalnej

12. Metaznaczenia – patrząc na konewki na ścianie wyobrażamy sobie, co się stanie, gdy spadnie deszcz – *Carport and Greenhouse* w Dallas, 1995, M. Levy[15]

[14] Ukryte elementy kompozycji urbanistycznej bada J. Dominiczak w: *Hidden Compositional Codes in Cities*. Aris. Journal of the Carnegie Mellon Department of Architecture. Pittsburg 1993.
[15] Projekt nagrodzony w 1995 r. TSA Design Award.
[16] J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*. Wrocław 1975, s. 270.

13. Meta-architektura – forma wyraża samą siebie – *Elysées* La Défense w Paryżu

człowieka.[17] Narzuca sposoby interpretacji i zachowań społecznych, gdyż mówi nie tylko jaka jest, ale też czym jest.

I oto teraz ten tradycyjny obraz zaczyna się zmieniać – w architekturze współczesnej coraz częściej powstają budowle, których głównym przesłaniem jest... brak wyraźnego przesłania. W kompozycji wszystko jest możliwe. Atrybuty przypisane niegdyś do funkcji - ratusz jest ratuszem, teatr teatrem dziś często świadomie nie zostają zastosowane. Rodzi się nowy język wyznaczników, które mają być komunikatem dla odbiorcy. Na miejsce starych definicji mówiących jak powinien wyglądać ratusz albo jak musi wyglądać teatr, pojawia się architektura liberalna, która mówi, jak owe budynki mogą wyglądać. Zapewne upłynie jeszcze trochę czasu, zanim odbiorca nauczy się tego nowego metajęzyka, co wydaje się tym trudniejsze, gdyż w odbiorze tej architektury decydują przede wszystkim same relacje przestrzenne, jakość materiałów i detali.

14. Swobodny układ form. Architektura "liberalna" czy forma otwarta? – *City Arcade* w Gdyni, 1997, M. Dumencić

[17] Pojęcie *przestrzeni egzystencjalnej* wprowadza Ch. Norberg-Schulz w swojej książce pt. *Existence, Space and Architecture*, London 1971.

3. Znaczenia konotujące

Piramida Luwru w Paryżu

Znaczenia konotujące przywołują inne, nie związane bezpośrednio z samym budynkiem i jego przeznaczeniem idee, pojęcia, zjawiska, postaci, rzeczy:
– ideały, aspiracje i charakter epoki,
– przeszłość i tradycje,
– metamorfozy, cytaty i reinterpretacje architektury,
– status i prestiż,
– sacrum i profanum,
– natura,
– pojęcia ogólne,
– nastroje,
– energia kształtów i magia liczb,
– złudzenia i pozory.

15. Antropozoficzna wizja architektury – *Bank NMB* w Amsterdamie, 1987, A. Alberts

16. Inspirowany „Podróżą w głąb ziemi" J. Verne'a, projekt *Europejskiego Centrum Wulkanologii* w St Ours les Roches, H. Holleina

Ideały, aspiracje, charakter epoki

Architektura musi pytać i odpowiadać, by w materialnej formie zachować elementy żyjącej cywilizacji, musi zawierać w sobie przekaz drgań i napięć epoki.[18]

W każdą formę architektoniczną na trwałe zostają wpisane *episteme* – naczelne idee i poglądy epoki, np. racjonalność-irracjonalność, humanizm, antropocentryzm, antropozofia; hierarchia wartości, ich względność lub stałość; system polityczny i rodzaj władzy, np. demokracja, monarchia. Są to znaki czasu, które stanowią swoistą metrykę urodzenia dzieła, czytelną zarówno dla współczesnych, jak i przyszłych pokoleń.

Znamiona wspólne, decydujące o charakterze epoki, odnajdujemy nie tylko w sztuce wysokiej, popartej głębszą refleksją czy artystycznym credo, lecz także w dziedzinach przeznaczonych dla masowego odbiorcy, takich jak film, muzyka rozrywkowa, moda czy reklama. Sięgając po owe znamiona czasu w celu wykorzystania ich jako języka wypowiedzi artystycznej, twórcy nie czują się zobowiązani do poruszania się w granicach li tylko swojej dziedziny. Przeciwnie, korzystają swobodnie z różnych kodów formalnych, wypracowanych przez przedstawicieli innych dziedzin. To dzięki owemu swobodnemu przepływowi pewnych elementów

[18] J. Nouvel, cyt. za: W. Mikuła-Gawędzka, *Niearchitektoniczna przyszłość architektury*. Architektura 1996 nr 5.

zaczynamy je postrzegać jako powtarzalne, powracające, a więc – charakterystyczne dla danego czasu. Podobnie powstaje zbiorowe odczucie tego, co tradycyjne, awangardowe, regionalne, kosmopolityczne czy egzotyczne.

Koncepcja każdego projektu, zamysł wytyczenia kształtu, czy to na papierze czy też w przestrzeniach wyobrażeń, bazuje na przyjęciu pewnej mniej lub bardziej intencjonalnej postawy filozoficznej, dotyczącej sposobów postrzegania świata. Punktem wyjścia staje się zazwyczaj próba określenia przez architekta własnego stosunku do przeszłości i do teraźniejszości. Już w samej formie architektonicznej możemy dostrzec, czy mamy do czynienia z negacją czy z akceptacją tradycyjnych kanonów i dotychczasowego porządku. Następnym etapem jest wybór opcji: wpisanie się w już istniejący nurt stylistyczny, bądź próba stworzenia nowego. Apologię nowoczesności i techniki oraz wiarę w postęp wyrażają nurty konstruktywizmu, modernizmu i *high-tech;* opozycyjną do nich afirmację natury i powrotu do źródeł znajdujemy w nurtach organicznym, ekologicznym oraz w *new age;* fetyszyzację kultury – w nurtach tradycjonalizmu i postmodernizmu.[19]

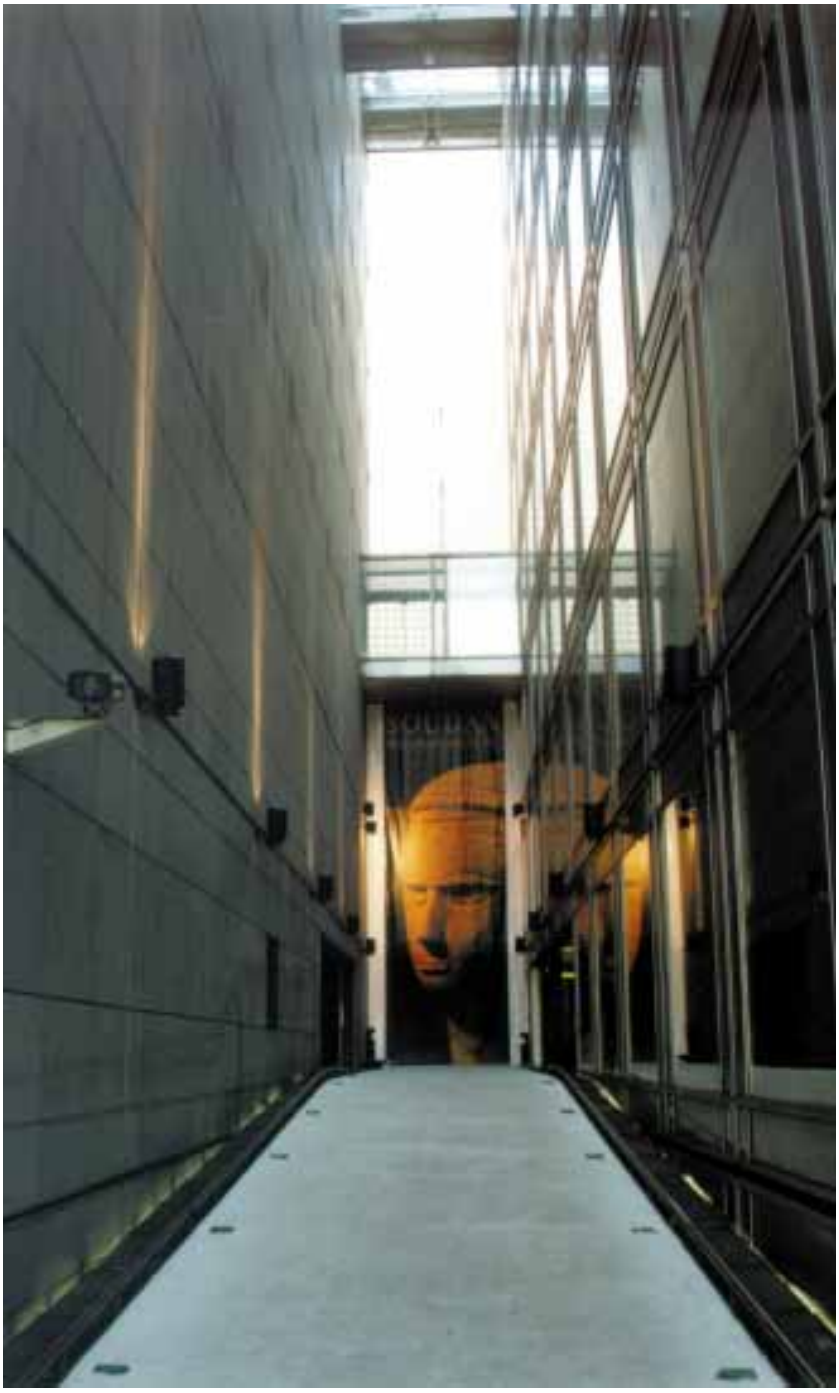
17a i b. Apologia nowoczesności i techniki – *Miasteczko Nauki i Techniki* w Parku La Vilette w Paryżu, 1986, A. Fainsilber

[19] Por.: J. Sławińska, *Problematyka formalizmu i symboliki w architekturze współczesnej*. Wrocław 1993, s. 25.

Architektura jest jednym z najdoskonalszych świadectw swoich czasów. W latach 80. nastała nowa epoka zindywidualizowanych wypowiedzi twórczych, bazujących na ostatnich osiągnięciach technologii budowlanej. Patrząc na realizacje S.Calatravy czy J. Nouvela odnosimy wrażenie, że nie mamy do czynienia z architekturą „praktyczną", lecz z realizacją najśmielszych wizji i marzeń. Nie ma tam elementów typowych, przeciętnych, wszystko do ostatniego szczegółu jest nietypowe, nieprzeciętne. Pomyślane „od nowa". Niepowtarzalne. W wyrafinowanych żelbetowych strukturach S. Calatravy,

18a, b i c. Dynamiczna harmonia konstrukcji, muzyki i natury – *Dworzec Satolas* pod Lyonem, 1993, S. Calatrava

z pogranicza architektury i sztuki inżynierskiej, piękno podstawowych elementów architektonicznych wynika z ich powinności konstrukcyjnych, a jednocześnie wyraża harmonię muzyki i natury. *Dworzec* pod Lyonem (18) przypomina wzlatującego ptaka, zaś wspomniany wcześniej *Most Bach de Roda* przyrównywany jest do mozartowskich symfonii: jego cięgna, niczym struny harfy, grają na wietrze; wiatr, powodując rezonans cięgien mostu, wydobywa z nich zaskakujące dźwięki – muzykę sfer.



19a, b, c i d. Archetyp kultury arabskiej zinterpretowany przy zastosowaniu zachodniej technologii – *Instytut Świata Arabskiego* w Paryżu, 1987, J. Nouvel

Równie odkrywcze podejście odnajdujemy w twórczości J. Nouvela. Jego budynek mieszkalny Cap D'Ail wymaga od mieszkańców otwarcia na nową koncepcję domu, będącą całkowitym zaprzeczeniem modelu mieszczańskiego. W Instytucie Świata Arabskiego Nouvel zrealizował odwieczny sen Europejczyka o konwergencji kultur. (19) Skrajny modernizm, wyrafinowana technologia Zachodu zestawione zostały z archetypem architektury arabskiej, z typową dla niej grą światła przenikającego przez orientalny ornament przysłon.

20. Symboliczne odtworzenie wału obronnego – *Muzeum Grodu Gdańskiego,* 1996, A. Dębicka (praca dyplomowa)

21. Wieżowiec w miejscu baszty na linii dawnych murów miasta – *Prediger Tor* we Freiburgu, 1996, L. Hartner, I. Kanzler

22. *Muzeum Pamięci Holocaustu* w Waszyngtonie, 1993, J. Freed:
a. fasada frontowa, b. szkic i przekrój

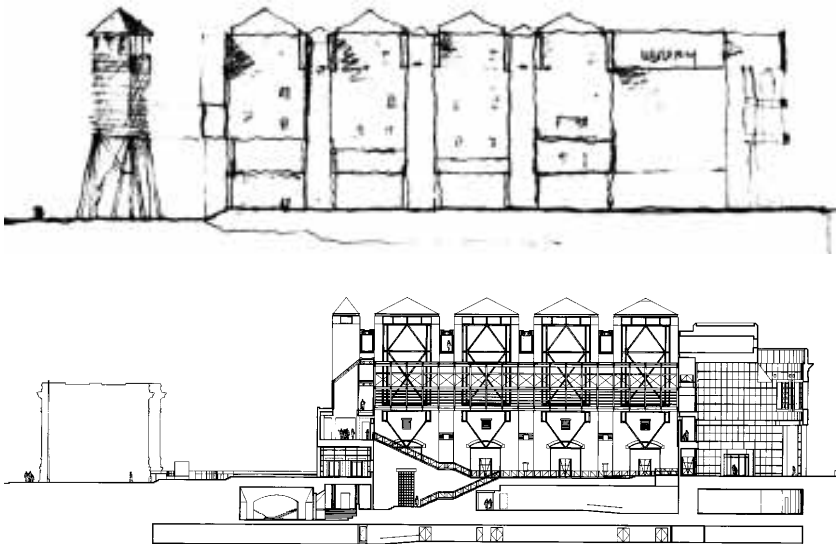
Przeszłość i tradycje

Czy to nie dziwne, jak zmienia się ten zamek, kiedy człowiek sobie wyobrazi, że tutaj żył Hamlet?[20]

Przeszłość widoczna jest nie tylko w starych ruinach, każdy budynek od chwili powstania staje się swoim własnym „muzeum", jest echem minionych dni, opowiada swoją historię. Architekt tworzy jej wątki, nawiązując do osiągnięć kulturowych, idei filozoficznych, ideałów, takich jak np. ideał domu rodzinnego, kanon piękna klasycznego czy typ renesansowej willi. W formach architektonicznych zawiera swoje dążenie do poszukiwania źródeł form pierwotnych, mitów i archetypów. Mity i archetypy to wiedza zbiorowa, tradycja wspólna naszych przodków, a zarazem indywidualny sposób widzenia świata każdego człowieka. Nie da się ich zweryfikować za pomocą zmysłów czy narzędzi naukowych. Są one jednak tak głęboko zakorzenione, iż mają siłę sprawczą, stanowiąc inspirację dla myśli ludzkiej i wszelkich przejawów kreacji artystycznej.

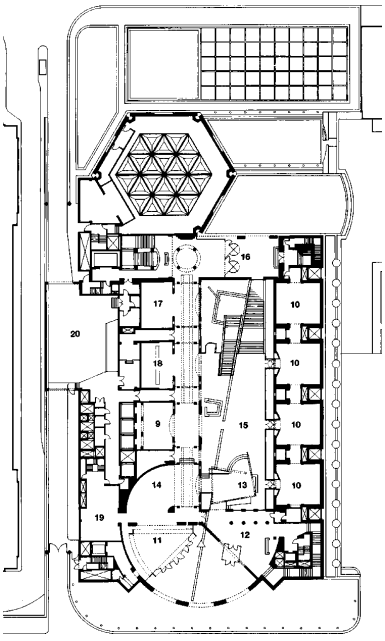
W tradycji miejsc wspólnych najważniejsze dla świadomości zbiorowej są budynki monumentalne. To w nich odnajdujemy odciśnięte świadectwa historii: symbolicznie wyrażone ślady wydarzeń z przeszłości.

W projekcie *Muzeum Holocaustu* w Waszyngtonie J. Freed przywołuje tragiczne wydarzenia sprzed lat. (22, 23) Kamienna fasada frontowa wpisuje się swoim stylem w sąsiedztwo monumentalnych

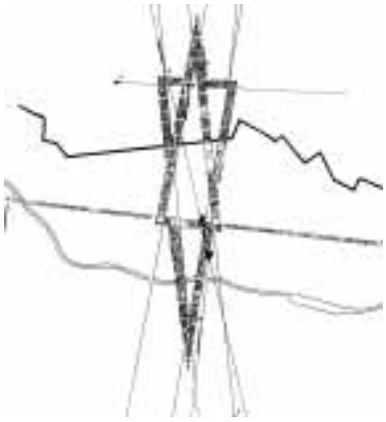


[20] W. Heisenberg przytacza wypowiedź Nielsa Bohra zwiedzającego zamek Kronberg w Danii. *Część i całość*. Warszawa 1987, s. 75.

budowli rządowych, nie zdradzając dramatycznych wątków wnętrza. Zapowiedź ich widoczna jest dopiero w ukształtowaniu bocznych elewacji w formie transponowanych wież wartowniczych i w sześciokątnej bryle Sali Pamięci przypominającej kształtem synagogę lub urnę na prochy. Mury tego muzeum nie są jedynie tłem dla eksponatów. Wnętrze ukształtowane zostało z elementów, które mają przenieść zwiedzającego w tragiczny, mroczny czas: most z Getta Warszawskiego (wzniesionego nie po to, by łączyć, lecz by dzielić ludzi), kraty, żelazne okucia, ślepe okna, tory kolejowe i rampa, bruk, stalowe klamry ceglanych ścian podobne do tych, jakich używano do budowy pieców krematoryjnych – to jakby świadkowie i zarazem świadectwo dramatu holocaustu. Są tu też autentyczne elementy z obozów: wagon transportowy, fragmenty stacji końcowej z Brzezinki. Wytworzeniu nastroju sprzyjają środki czysto architektoniczne: ślepe okna oraz ściany Sali Świadectw potęgują uczucie uwięzienia, sączące się z góry poprzez zwichrowaną stalową konstrukcję światło wywołuje niepewność i niepokój, skrócona perspektywa zwężających się schodów przypomina tunel, którym transporty więźniów wjeżdżały do obozu.



23. *Muzeum Pamięci Holocaustu* w Waszyngtonie, 1993, J. Freed: a i b. detale wnętrz, c. rzut, d. Sala Świadectwa



24. Analiza miejsca, poszukiwanie niewidzialnej matrycy projektu – *Rozbudowa Muzeum Historycznego* w Berlinie, 1989-92, D. Libeskind

W *Rozbudowie Muzeum Historycznego* w Berlinie D. Libeskind odchodzi od tego rodzaju tradycyjnych sposobów upamiętniania faktów i wydarzeń, przesuwając konotacje w głębsze warstwy intelektu. (24) Rzut oparty został na przetworzonym kształcie Gwiazdy Dawida, powstałym na przecięciu linii łączących szczególne miejsca w mieście (adresy ludzi tworzących kulturę miasta). Stosując dynamiczne i surowe formy, architekt próbuje oddać ogólne odczucia nieobecności i cierpienia, obraz ognia i destrukcji.

Różnego rodzaju znaczenia konotujące przeszłość stosowane są też niekiedy do uzyskania sztucznego „postarzania", patynowania budynku. W ten sposób tworzy się *genius loci*, zanim – wraz z upływem realnego czasu – jego warstwa znaczeniowa wzbogaci się, stając się symbolem związanych z nim samym wydarzeń, idei, ludzi.

Jako uczeni wierzymy, że zamek składa się z kamieni i podziwiamy sposób, w jaki architekt je zestawił. Kamienie, zielony spatynowany dach, snycerka w kaplicy – oto, z czego składa się zamek. Fakt, że Hamlet tutaj żył, nie zmienia żadnego z tych elementów, a jednak zmienia wszystko. Ściany i mury przemawiają nagle innym językiem. Dziedziniec staje się całym światem, ciemny kąt przypomina ciemne zakamarki ludzkiej duszy i słyszymy Hamletowe „Być albo nie być".[21]

Metamorfozy, cytaty i reinterpretacje architektury

25. Metamorfoza form antycznych – *Muzeum Sztuki Rzymskiej* w Merida, Hiszpania, 1986, J. R. Moneo

Gdy budynek wyraża inny budynek lub gdy określone elementy architektoniczne służą jako cytaty innych miejsc czy budowli, wówczas mamy do czynienia z architekturą w architekturze. Cytaty form historycznych, budowli z różnych okresów i regionów, włączone w nowy kontekst, przyczyniają się nie tylko do wzbogacenia architektury, ale także – przez ocalenie od zapomnienia – sprzyjają ciągłości kulturowej. Za każdym razem taki cytat pociąga za sobą reinterpretację i przewartościowanie pierwotnego znaczenia. Piramidy egipskie wyrażały swym kształtem kosmogonię – stanowią więc w naszej analizie znak pierwotny w stosunku do *piramidy Luwru*. (26) Jej twórca I.M. Pei, nawiązując do egipskiego pierwowzoru, stworzył znak wtórny, który w zmienionym – nowym – miejscu i momencie historycznym mówi nie tyle o kosmogonii czy poziomie wiedzy starożytnych Egipcjan, ile o ciągłości kultury duchowej ludzkości i możliwościach współczesnej technologii. Zamiast kamiennej, masywnej bryły – szkło na lekkiej ażurowej konstrukcji, zamiast piasku pustyni – tafla wody w otaczających sadzawkach.

[21] W. Heisenberg, op. cit.

26. Reinterpretacja pierwotnych znaczeń architektonicznych – *Piramida Luwru* w Paryżu, 1993, I.M. Pei

Odczytujemy tu *signum temporis,* które wprawdzie odsyła do konotacji z przeszłości, ale opowiada nam przede wszystkim o naszej współczesności i o nas samych.

Czerpanie cytatów z minionych epok czy odległych miejsc odbywa się w dwojaki sposób: na płaszczyźnie intelektualnej, o czym była mowa powyżej, oraz poprzez przeniesienie materialnych fragmentów w inny kontekst. Ten drugi sposób dotyczy nie tylko twórczych poczynań architektów, ale też w dużej mierze indywidualnych losów ludzkich, związanych z przesiedlaniem, wędrówką całych plemion i ludów, emigracją polityczną i „za chlebem" pojedynczych ludzi i całych rodzin. Opuszczając swoje siedlisko, ludzie zabierali ze sobą nie tylko prozaiczny dobytek, ale i „pamięć ojcowizny" – próg domostwa czy ruszt z paleniska. A wzbogaciwszy się, powracali do „starego kraju", by kupić i przewieźć (zwłaszcza za ocean) „skrawek ojczyzny": bramy, a nawet mosty. Dodatkowym łącznikiem stawała się nazwa miejsca; tak pojawiły się na mapie Nowa Szkocja w Ameryce czy Kaszuby w Kanadzie.

27. Nowe miasteczko zbudowane wg zdefiniowanych klasycznych kodów architektonicznych – *Seaside* na Florydzie, A. Duany, E. Plater-Zyberk

Z reinterpretacją przeszłości mamy także do czynienia w rozbudowach zakładających ciągłość stylistyczną, kiedy to bryła i detale dobudowanej części wyrażają styl istniejącego budynku. Architekt traktuje zastaną formę jako język swojej przyszłej wypo-

28. Współczesna interpretacja klasyki – *Muzeum Normana Rockwella* w Stockbridge, Massachusetts, 1992, R.A.M. Stern

29. Kontynuacja kodów architektonicznych – *Rozbudowa National Gallery of Art, Sainsbury Wing* w Londynie, 1991, R. Venturi

30. Nawiązanie do sąsiedniej zabudowy poprzez zastosowanie w elewacji podobnego gatunku kamienia i odpowiadających podziałów. *Centrum Studiów i Badań przy Archiwach Narodowych* w Paryżu, 1988, S. Fiszer

wiedzi – rozkłada ją na czynniki pierwsze, by następnie stworzyć nową jakość. Idąc dalej tym językowym tropem, można powiedzieć, że mamy tu do czynienia nie tyle z cytowaniem przeszłości, ile z kontynuacją wypowiedzi. Naturalnie, każdy język podlega ewolucji – czas i historia wyciskają na nim swoje piętno – dlatego w każdej odbudowie, rozbudowie czy przebudowie odnajdziemy nowe elementy, charakterystyczne dla danej chwili i dla stylu samego autora. (29, 30)

Architektura końca XX zdobyła jeszcze jeden wymiar – multiplikacji. Świat współczesny zorganizowany w sieci (*networks*) i łańcuchy (*chains*) zapewnia człowiekowi poruszanie się po całej kuli ziemskiej w pewnych określonych, dobrze mu znanych systemach. Czy to w Hong Kongu, w Dehli czy Nowym Jorku podróżny może zamieszkać w „swoim" hotelu, skorzystać ze „swojego" banku czy marki sklepu. Nie musi nawet, jeśli nie ma na to ochoty, zmieniać swojej rutynowej diety. Ta nowa sytuacja pociągnęła za sobą dramatyczne zmiany w projektowaniu architektonicznym i wykonawstwie: w odpowiedzi na takie megazamówienia architekci projektują powielane, „zamknięte" systemy, korzystając przy tym ze skatalogowanych pod-systemów materiałów budowlanych. I tak, dzięki temu swoistemu „klonowaniu", powstają sieci barów McDonald's czy Kentucky Fried Chicken, stacje benzynowe Shella, sieci ekskluzywnych hoteli i tanich przydrożnych moteli. Najnowszym i najbardziej globalnym przejawem takiej multiplikacji staje się dziś architektura wirtualna internetowych sklepów, która istnieje wyłącznie w sieci komputerowej dla wygody i przyjemności klienta: oprócz listy towarów może on zobaczyć ich komputerowe wyobrażenie na wirtualnych półkach.

Status i prestiż

Było tam dziesięć tysięcy par drzwi, z których przynajmniej połowę z miejsca zamknięto na klucz, ponieważ potrzebne były nie do przechodzenia, lecz dla symetrii.[22]

Ze sposobu ukształtowania formy możemy odczytać styl twórcy (własny, indywidualny bądź też będący wyrazem określonych trendów) – to swoisty gmerk, „ręka artysty". Ale możemy także odnaleźć informacje o prestiżu inwestora, instytucji, właściciela, wyrażone nie tylko przez samą formę, ale również za pomocą napisów, neonów, znaków i kolorów firmowych. „Nadawca" nie jest więc w architekturze jedną osobą, zaś końcowy efekt – komunikat – to wynik spotkania się interesów inwestora i talentu architekta, kompromis lub zgrabne połączenie pomiędzy funkcją, artystyczną wizją i budżetem. Co ciekawe, odbiorca w zetknięciu z takim komunikatem trafnie dzieli go na grupy informacji: wielkość budynku, technologia i zastosowane materiały to informacja o zasobności inwestora, a nawet o jego wieku, wskazującym na wieloletnie tradycje lub energiczną i ekspansywną młodość; neony i tablice z napisami pozwalają uściślić dane, sprecyzować nazwę i rodzaj firmy czy nazwisko właściciela. Natomiast efekty kompozycyjne – choć zatwierdzone przez inwestora – przysparzają sławy lub infamii architektowi. Hierarchia ważności tych informacji zależy od pozycji społecznej i zainteresowań samego odbiorcy.

Symbolika architektury stanowi materialny zapis odzwierciedlający struktury społeczne oraz ich podziały przebiegające na kilku płaszczyznach. W płaszczyźnie socjologicznej mówi o statusie i przynależności do danej klasy, w kulturowej – o tradycji i systemie wartości jej mieszkańców lub użytkowników. W płaszczyźnie ekonomicznej natomiast standard budynku lub mieszkania świadczyć może o statusie finansowym.

Architektura przemawia więc do nas. Świadomość oddziaływania znaczeń zawartych w formach architektonicznych była wykorzystywana przez wieki do wyrażania splendoru zamożnych inwestorów, władców, mecenasów sztuki. I dziś, podobnie jak w poprzednich stuleciach, dotyczy to nie tylko zamówień na siedziby wielkich firm i korporacji czy prywatne rezydencje, ale też budynków sakralnych i użyteczności publicznej – te ostatnie stanowią wizytówkę całego narodu, choć często nie naród, lecz pojedynczy człowiek – polityk czy bogaty biznesmen – o ich budowie decyduje. Tak powstały *Gugenheim Museum* i *Rockefeller Center*;

31. Każdy budynek opowiada swoją historię: a. Queens, Nowy Jork, b. Gdynia, ul. Śląska (zob. s. 22)

32. Proste monumentalne bryły sprzyjać mają odczuciu solidności i bezpieczeństwa – *Bayerische Landsbank* w Luksemburgu, 1993, W. Kücker

[22] M. Tulli, op. cit., s. 14.

33. Wielkie budowle Paryża:
a. *La Grande Arche,* La Défence w Paryżu, 1983, J. O. von Spreckelsen,
b. *Opera* na placu Bastylii, 1989, C. Ott

takim mecenasem i „inwestorem narodowym" był prezydent Francji, F. Mitterand – to dzięki jego inicjatywie powstały Opera na Placu Bastylii i Łuk La Défence. (33) Przykładem wyjątkowym, bo chybionym, choć zdawać by się mogło, że spełniającym wszelkie postulaty współczesnej urbanistyki, jest centrum administracyjno-bankowe, które zbudowane zostało niedawno na terenach londyńskich doków. (34) Koncepcja przestrzenna tego dużego założenia miejskiego opiera się na wielkiej osi nawiązującej do brytyjskiej tradycji wielkomocarstwowej. Plan, bryły budynków, detale architektoniczne, zieleń, woda, fontanny – wszystko podporządkowane zostało tej przewodniej zasadzie. Zdawać by się mogło, że za pomocą form architektonicznych osiągnięto wrażenie wspaniałości. Jednakże życie nie wpisało się w ten wymyślony, teoretycznie doskonały, lecz – jak się okazało – powierzchowny i nie do końca przemyślany plan. Budowle stoją puste. Szmer fontann przed wejściem i w reprezentacyjnych halach recepcyjnych oraz szum klimatyzatorów z rzadka tylko zakłócany jest gwarem zwiedzających, głównie wycieczek architektów doświadczających mieszanych odczuć na temat wielkich ambicji i próżności. Doki są bowiem dobitnym przykładem na to, iż manipulacja wyobrażeniami nie zawsze się udaje. Współczesnej socjotechnice nadal łatwiej wnioskować o faktach społecznych, jakie się już dokonały, niż a priori wyreżyserować nową skomplikowaną siatkę życia społecznego.

34. Wielka oś nawiązująca do brytyjskiej tradycji wielkomocarstwowej – *Centrum administracyjno-bankowe,* Londyn, Doki, 1994, C. Pelli

Sacrum i profanum

Na początku przestrzeń była jednorodna – to człowiek podzielił ją i zróżnicował, wytyczając granice obszarów i nadając im indywidualne nazwy. W owej atomizacji świata możemy dostrzec dążenia dwojakiego rodzaju: dążenie do oddzielenia świata dobrze sobie znanego od tego, co obce (a więc niebezpieczne); a następnie dążenie do wydzielenia z tego obszaru przestrzeni metafizycznej. Oba te dążenia dzieliły świat na sacrum i profanum – w płaszczyźnie ludzkiej i boskiej. We wszystkich systemach religijnych – począwszy od pierwotnych rytuałów, poprzez próbę zmaterializowania tego, co metafizyczne, i dążenie do sprowadzenia na ziemię pierwiastka boskiego, aż po znaki magiczne i hierofanie mityczne (np. woda, kamień, ogień) – oswajanie sacrum zaczynało się zawsze od wytyczenia granic przestrzennych.

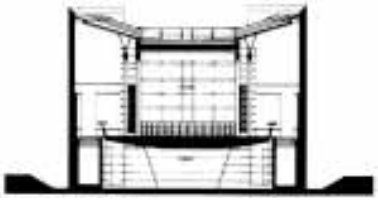
Znaczenia tego rodzaju są szczególnie czytelne w architekturze sakralnej. W świątyni symbol pełni rolę środka odsłaniającego ideę sacrum, a więc umożliwiającego zobrazowanie niewyobrażalnego, *rozjaśnienie obrazu rzeczy, należącego do tego świata, blaskiem nadchodzącym z innego*.[23] Występuje tam wyjątkowo silne zespolenie idei i materii, tego, co święte z tym, co świeckie.

Jako przykład sakralizacji przestrzeni środkami architektonicznymi niech posłuży *Kaplica Fitzwilliam College* w Cambridge, zaprojektowana przez R. MacCormaca. (35, 36) *Fitzwilliam College* jest jednym z niewielu oddziałów uniwersytetu w Cambridge powstałym współcześnie, i jego architektura nie kryje, a raczej przeciwnie – uwydatnia ten fakt. Jest tradycją uniwersytetów angielskich, iż każdy college ma do dyspozycji swoją własną kaplicę. Omawiana tutaj kaplica znajduje się w parku przylegającym do budynków college'u, na rozległym trawniku, i częściowo jest ukryta pośród drzew. Architekt poszukiwał tu współczesnej interpretacji architektonicznej odwiecznych, uniwersalnych archetypów.

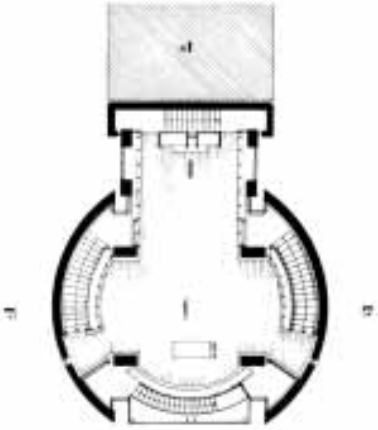
Wejście do kaplicy niskim, znajdującym się pod nią, ciemnym korytarzem reprezentuje mistyczną podróż z otchłani ku światłu; z chaosu profanum ku porządkowi sacrum. Nawa przypomina łódź, statek życia – arkę jakby płynącą w morzu światła, która niesie wiernych, załogę, podróżnych do wspólnego celu podróży. Można sądzić, iż tym metaforycznym celem jest widoczne w oknie prezbiterium okazałe drzewo – w wielu kulturach znak życia, symbol zmartwychwstania. *Drzewo, zakorzenione głęboko w ziemi, wyrasta ponad wszystkie inne istoty żywe, co dało początek obrazom*

35. *Kaplica Fitzwilliam College* w Cambridge, 1991, R. MacCormac

[23] J. Białostocki, *Symbole i obrazy*. Warszawa 1982, s. 43.



a



b

c

36. *Kaplica Fitzwilliam College* w Cambridge, 1991, R. MacCormac: a. przekrój, b. rzut, c. widoczne w oknie prezbiterium okazałe drzewo to w wielu kulturach objaw życia, symbol zmartwychwstania, d. nawa w kształcie kadłuba

d

drzewa świata, które łączyło niebo z ziemią.[24] Zwraca uwagę prosty i jednocześnie subtelny sposób, w jaki drzewo to zostało wyeksponowane, a jego mistyczna rola w tej przestrzeni zaznaczona. Jego bezpośrednie otoczenie pozostawiono w stanie nienaruszonym, w kontraście do pielęgnowanego „angielskiego" trawnika.

MacCormac przywołuje tu także egzystencjalną (o odcieniu protestanckim) analogię drewnianej formy kadłuba, która skłaniać może do indywidualnej refleksji nad drogą od kołyski do trumny.

Miejsca sacrum – świątynia i domostwo – wyznaczają w życiu człowieka trwałe punkty odniesienia, podczas gdy „reszta świata" postrzegana jest jako ruchoma, wciąż zmieniająca się masa. Naruszanie granicy owych świętych miejsc, wtargnięcie profanum, było i jest traktowane jak świętokradztwo.

Swoistej „sakralizacji" architektury może dokonać nie tylko religia, ale również ideologia polityczna, zwłaszcza wszelkiego rodzaju

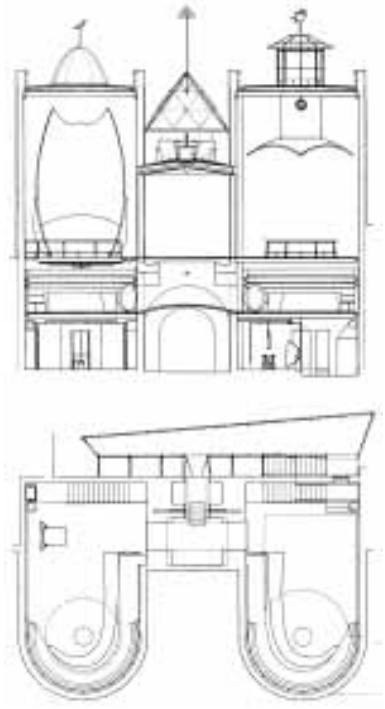
[24] M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*. Poznań 1989, s. 42.

systemy totalitarne. Zazwyczaj dyktatorzy gromadzą wokół siebie „piewców" swojej wielkości, dążąc nie tylko do zapanowania nad duszami swoich poddanych, ale i przyszłych pokoleń. Charakterystyczne jest w tym przypadku utożsamianie wewnętrznego przekonania dyktatora o własnej wielkości z monumentalizmem budowli powstających na jego zamówienie. Warto zauważyć, iż w świecie współczesnym, obok religii tradycyjnie pojmowanych, pojawiła się nowa „wiara zbiorowa": zaprogramowana i rozpowszechniana przez mass-media „religia sukcesu". Wyznawcy owej religii są dla architektów na całym świecie nie lada inwestorem, gdyż jednym z podstawowych atrybutów, jednym z dowodów na osiągnięty sukces jest – siedziba firmy.

Przestrzeń społeczna każdego człowieka rozciąga się na trzech poziomach wspólnotowych i rozpięta jest pomiędzy społecznością „wielką", to jest wspólnotą ogólnonarodową (jestem Polakiem), społecznością „średnią", która obejmuje życie całego regionu czy miasta (jestem Kaszubem, gdańszczaninem), i wreszcie społecznością „małą", opartą na ścisłych związkach i zależnościach rodzinnych, zawodowe etc. (jestem architektem i nazywam się...). W każdym z tych obszarów przebiega granica pomiędzy sacrum i profanum. Owa „mała", najbardziej bezpośrednia, przestrzeń społeczna człowieka, wyznaczona przez narodziny i śmierć, życie rodzinne i związki przyjaźni, pracę i odpoczynek, obejmuje terytorium prywatne (dom, mieszkanie, własny pokój) oraz liczne obszary wspólne: miejsca kultu (kościół i cmentarz), miejsca pracy (szkoła, uczelnia, biuro), miejsca usług społecznych wszelkiego rodzaju (sklep, pralnia, szpital, ale też ratusz) i wreszcie miejsca zabawy (kawiarnie, bary, restauracje).

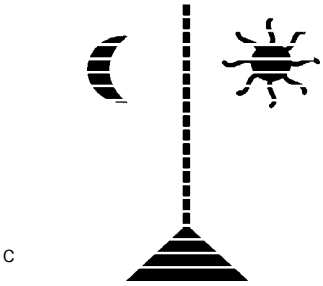
Tak więc w obiektach świeckich, nie podporządkowanych żadnej ideologii, ani żadnej motywacji religijnej czy politycznej, również znajdujemy symboliczne przetworzenie znaczeń metafizycznych – dobrym przykładem jest tutaj *Bar Torres de Avila* (A. Arribas i J. Mariscal, 1991). Mamy tu do czynienia z poszukiwaniem metafizycznej poetyki, ducha przestrzeni i formy. Między nadawcą a odbiorcą zostaje nawiązany dialog ekspresywno-impresywny: autorzy wyrażają siebie, swoją poetycką wizję świata, zarazem starając się wywołać u odbiorcy podobne wrażenia, niejako programując jego interpretacyjne drogi, przy czym czynią to nie bezpośrednio, lecz poprzez język architektoniczny – myśli i słowa zostają zamienione na formy i kolory, przez co odwołują się do sfery pozawerbalnej, by dopiero w ostatnim stadium – na poziomie percepcji – stać się znowu przesłaniem zwerbalizowanym.

Koncepcja architektoniczna baru w Barcelonie, zbudowanego z okazji olimpiady, w całości oparta została na głębokiej symbolice,



a

b



c

d

37. *Bar Torres de Avila* w Barcelonie, 1989, A. Arribas, J. Mariscal: a. przekrój i rzut, b. Wieża Słońca i Wieża Księżyca, c. ideogram, oprac. A. Rynkowska (praca studencka) d. wnętrze Wieży Księżyca

tworząc spójny układ, niemalże kosmologiczny. Budynek jest niezwykły. Oświetlony nocą dominuje nad miastem, a za dnia wyznacza do niego główny wjazd. Obiekt wpisuje się w otoczenie poprzez osadzenie na średniowiecznych murach. Oparta na nich szklana piramida to symbol połączenia nieba i ziemi. Dwie cylindryczne wieże wyznaczają symetrię dwóch biegunów, opozycji dnia i nocy. Wieża Księżyca przykryta jest kopułą zdobioną od zewnątrz znakami średniowiecznych alchemików i gwiazdami od wewnątrz. Wieża Słońca zwieńczona została szklaną latarnią wpuszczającą do wnętrza promienie słońca. (37)

Każde z wnętrz ma charakterystyczny dla siebie nastrój podkreślony przez muzykę i kolor. Architekci starali się skorzystać z symboli rozumianych podobnie w różnych kulturach, tak by budowla ta była miejscem spotkań ludzi przyjeżdżających z całego świata. Symbole te użyte tu zostały dla stworzenia metafizycznej więzi międzyludzkiej, do komunikowania uniwersalnych idei pomiędzy twórcą a odbiorcą, ale również pomiędzy ludźmi różnych narodowości i tradycji. Wprowadzono je nie tylko po to, by nadać architekturze indywidualny charakter i uzyskać odpowiedni nastrój, lecz by przyczynić się do przełamania prozy, przełamania jednorodności przestrzeni, a poprzez swą niezwykłość – by stworzyć „miejsce święte" codzienności.

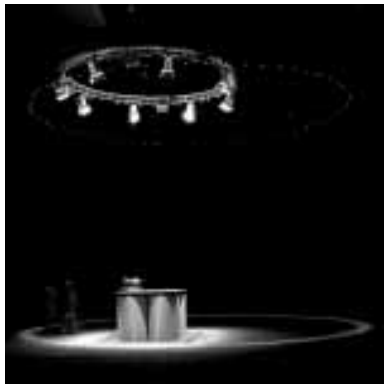
Natura

Każda budowla nawiązuje dialog z otoczeniem naturalnym poprzez sposób odniesienia się do krajobrazu, położenie w terenie (np. wkopanie lub wypiętrzenie), orientację do stron świata. Można powiedzieć, że architekt nigdy nie tworzy w próżni, lecz zawsze jest niejako zmuszony do wyrażenia swoistego „komentarza" na temat środowiska naturalnego, nawet jeśli będzie to próba przewrotnego odcięcia się od otoczenia.[25]

Owe komentarze pojawiają się często w projektach architektonicznych *expressis verbis*, w postaci elementów konotujących naturę (natura udaje architekturę, architektura udaje naturę). (38) Mogą to być takie przejawy natury, jak: krajobraz naturalny, topografia, elementy fizjograficzne, np. góry, skały, groty, strumienie (*Bank NMB* w Amsterdamie A. Albertsa), świat roślin (np. drzewa w realizacjach I. Makovecza lub w projekcie konstrukcji arborealnych M. Abakanowicz), organizmy żywe (biomorfizm np. we wspomnianych wyżej projektach S. Calatravy: sylwetka ptaka wpisana w *Dworzec* pod Lyonem czy *Most Bach de Roda,* który „żyje". *Oto biomorfizm walczący o swoje prawa w brutalnym świecie fizyki!*[26]), a dalej geologia i jej procesy (np. erupcja, erozja), a wreszcie żywioły: ogień, woda, a także słońce, gwiazdy, księżyc, chmury, pole magnetyczne czy kosmiczny ład lub chaos.[27]

W pawilonie Islandii na Wystawie Współczesnej Sztuki i Architektury Północy w Leeuwarden M. Hardardottir i S. Chister stworzyli symboliczną interpretację kręgu polarnego i wulkanicznego gejzeru.[28] Światło zakreślało krąg wokół umieszczonego pośrodku „rysunku". Gdy ktoś przekraczał ów krąg, pionowy snop światła wydobywał „rysunek" z mroku; towarzyszący temu „wejściu w światło" grzmot gejzeru odcinał kurtyną dźwięku wnętrze kręgu od reszty świata. Czarna grafitowa płyta ustawiona na belach papieru intrygowała obietnicą erupcji nieskończenie wielu możliwości – potencjalne, intencjonalne istnienie rysunku w papierowych zwojach i twardym graficie stwarzało te możliwości wciąż od nowa, pozostawiając go *in statu nascendi* w każdym zetknięciu myśli człowieka z tą przestrzenią, tym samym nigdy nie przechodząc ani w stan dokonany, ani w czas przeszły. (39)

38. Architektura drzew i motywy drzew w architekturze: a. przydrożne drzewa na południu Francji, b. *Kościół* w Paks, Węgry, 1990, I. Makovecz



39. Symboliczna interpretacja kręgu polarnego i gejzeru – *Pawilon Islandii na Wystawie Współczesnej Sztuki i Architektury Północy* w Leeuwarden, Holandia, 1990, M. Hardardottir, S. Chister

[25] Analizę znaczeń konotujących odniesienia do natury zawiera praca L. Nyki: *Wpływ przemian estetycznych początku XX wieku na współczesne relacje pomiędzy architekturą i naturą*. Gdańsk 1995 (praca doktorska).

[26] M. Fik, op. cit.

[27] Warto tu zwrócić uwagę na przeniesienie podobnego myślenia architektonicznego w kompozycje ogrodowe: ogrody „francuskie" podążały za linią i formą geometryczną, ogrody „angielskie" wyrażały wprawdzie naturę, ale tylko *wyrażały*, gdyż uformowała je również ludzka ręka.

[28] Zob. też s. 85.

40. Dialog z otoczeniem – mimetyczne wpisanie w krajobraz. Szklana elewacja po stronie morza, kamienna po stronie miasta – *Kennemerhage* w Heemstede, Holandia, 1995, J. van Overhagen

41. *Najbardziej chciałbym budować domy bez dachów – wtedy natura pozostałaby namacalna*. Tadao Ando udało się to zrealizować w *Kaplicy na Wodzie* na Wyspie Hokkaido, 1988

42. Symboliczne przetworzenie lokalnej topografii – *Muzeum La Coruna,* 1995, A. Isozaki

43. *Centrum Sztuki Japońskiej Manggha* w Krakowie, 1994, A. Isozaki

44. Symboliczna więź pomiędzy niebem a ziemią – *Obserwatorium* w Tamana, M. Takasaki

Przekaz tego rodzaju znaczeń osiągany bywa w architekturze również przez zastąpienie tradycyjnych materiałów budowlanych tworzywem naturalnym oraz włączanie do architektury naturalnych elementów. Przykładem jest twórczość A. Isozakiego: w *Muzeum La Coruna* odnajdujemy zderzenie dwóch form przetwarzających lokalną topografię skalistego terenu nad brzegiem oceanu: rozrzeźbiona ściana, jako wyobrażenie skalistego wybrzeża, przeciwstawiona jest gładkiej linii fali morskiej – panoramicznej ścianie biegnącej po łuku. (42) Podobnie w *Centrum Sztuki Japońskiej Manggha* w Krakowie forma dachu przywodzi na myśl zarys fali – meander Wisły. (43) *Obserwatorium* w Tamana, zaprojektowane przez M. Takasaki, to więcej niż komentarz na temat otoczenia i środowiska człowieka tu na ziemi; to poszukiwanie miejsca we wszechświecie, wyrażone symboliczną więzią pomiędzy niebem a ziemią. (44)

Wątki natury w architekturze są także obecne tam, gdzie ukształtowanie formy odzwierciedla prawa fizyczne nią rządzące takie np. jak: eksplozja, dynamizm, napięcie, naprężenie, ruch,

energia potencjalna, pędzący pęk linii, statyczność, grawitacja i stosunek do niej. Skorzystanie z katalogu tych znaczeń w oczywisty sposób pociąga za sobą konieczność wyrażenia swojej postawy wobec nich: akceptacji lub zaprzeczenia.

Pojęcia ogólne

Percepcja poszczególnych form kieruje nasze myśli ku pojęciom ogólniejszym, którymi człowiek zawsze posługiwał się dla wprowadzenia ładu i porządku w życie i otaczający świat. Jest w tym ukryta wiara w istnienie „prawa i zupełnego porządku"[29], a zarazem tęsknota, pragnienie stworzenia takiego świata, w którym ów ład i porządek – nie zachwiany ingerencją chaosu i przypadku – sprawiałby wrażenie pewności i trwania. Na przestrzeni kilku tysiącleci człowiek stopniowo doszedł do zrozumienia, iż chaos przyrody rządzi się pewnymi określonymi prawami, zaś wytwory ludzkiej myśli i ręki – jakkolwiek racjonalne i ściśle zaplanowane – mogą być całkowicie nieobliczalne.

[29] A. Einstein, List do Maxa Borna, Cyt. za: Ian Stewart, *Czy Bóg gra w kości? Nowa matematyka chaosu.* Warszawa 1995.

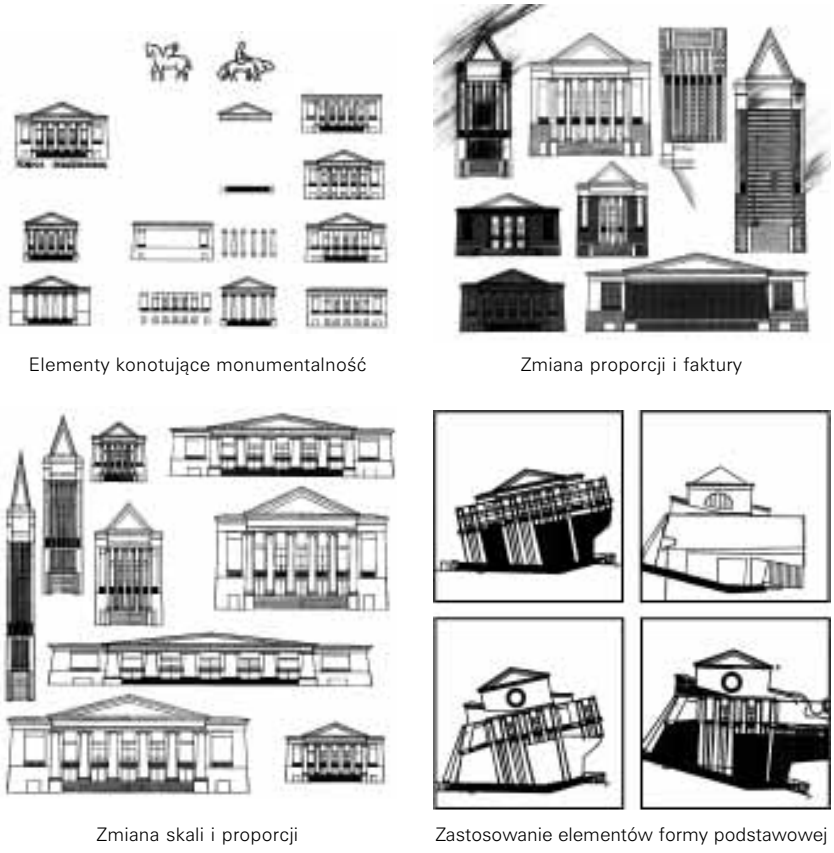
45. Realizacja idei dynamizmu architektury – *Vitra Design Museum* w Weil am Rhein, 1992, F. Gehry

Przedstawiony poniżej zestaw pojęć porządkujących stanowi zarazem pewien system klasyfikatorów, oceniających jakość, wagę i znaczenie określanego przedmiotu, łączy więc w sobie informację z oceną. Owe klasyfikatory służą na równi twórcy i odbiorcy, przekładają bowiem na słowa tak intencje i zamierzenia, jak i nastroje i przeczucia wpisane w formę architektoniczną. Są to:

oryginalność – plagiat, epigonizm,
finezja, polot, witalność – uproszczenie, brutalizm,
celowość, praktyczność – kaprys, ozdobność,
równowaga, harmonia – konflikt, zaburzenie,
poezja, wieloznaczność – proza, dosłowność,
majestatyczność, wzniosłość, patos – zwyczajność, potoczność,
czystość, lekkość, elegancja – ciężkość, przysadzistość,
prostota – złożoność,
niesamowitość, tajemniczość – jawność, otwartość,
egalitaryzm – luksus,
trwałość – prowizoryczność,
wspólnota, zbiorowość – samotność, odosobnienie,
przemijanie czasu, ulotność – trwanie.

Jako odrębny znak możemy traktować też widok, jaki forma architektoniczna swoim usytuowaniem umożliwia – okno wychodzące na studnię betonowego podwórka mówi o nędzy egzystencji miejskich biedaków, zaś wspaniały widok na rozległy teren z otwartą perspektywą oznacza zarówno szerokie horyzonty, zasobność finansowa, jak i obietnicę przyszłości.[30]

[30] Por. Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*. Warszawa 1987, s. 159.



46. Poddawanie formy przekształceniom dla osiągnięcia architektonicznej reprezentacji różnorodnych pojęć, takich np. jak monumentalizm – *Studium formy fasady monumentalnej,* 1988, J. Klikowicz (praca dyplomowa pod kier. J. Krenza)

Nastroje

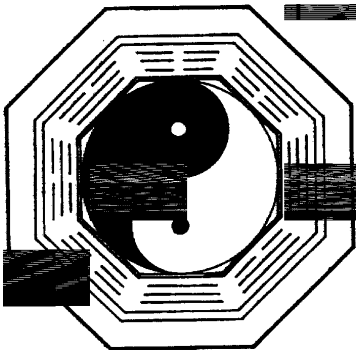
Obcowanie z architekturą odbywa się jednocześnie na wielu poziomach: człowiek korzysta z architektury – z wpisanych w nią funkcji – podążając niejako za instrukcją użytkowania. Proces percepcji całej przestrzeni i jej poszczególnych elementów obejmuje warstwę intelektualną (nazywanie, odczytywanie znaczeń i symboliki) oraz emocjonalną (samopoczucie, nastrój). Architektura – przypadkowo lub celowo – może wywoływać takie uczucia, jak: spokój, bezpieczeństwo, życzliwość, przytulność, ale także niepokój, grozę, zaskoczenie, niepewność, zagubienie, obcość. Może obudzić wzniosłość, dać człowiekowi metafizyczną radość, siłę do dalszego życia, lub całkiem „ziemską" przyjemność, kiedy na przykład ewokuje „zapach" luksusu, antyków, starych ksiąg czy dobrej kuchni. W warstwie informacyjnej forma architektoniczna dociera do naszej świadomości, informuje, denotuje, przedstawia: umożliwia porozumienie się członków danej społeczności za pomocą systemu znaków. W warstwie głębszej wpływa ona na nasze stany psychiczne, docierając do podświadomości i niejednokrotnie sprawiając, że ocenę emocjonalną przestrzeni, w której przebywamy, przenosimy w postaci odczuć pozytywnych lub negatywnych na toczące się w niej sprawy i wydarzenia.

47. Monumentalne schody, poczucie zagubienia czy fascynacja przestrzenią? – *La Grande Arche,* La Défense w Paryżu, 1983, J.O. von Spreckelsen

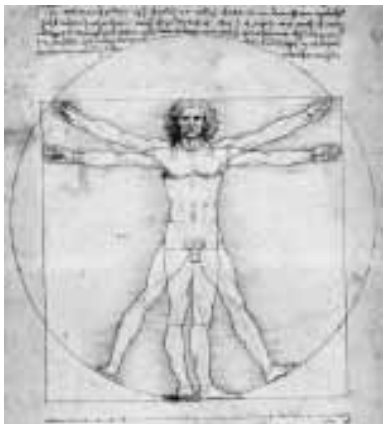
48a i b. Lustrzana elewacja powielająca odbicia wywołuje iluzję znikania, wtopienia się w otoczenie – *Biurowiec Le CLIP* w Lyonie, 1996, R. Gages

Na odczuwanie przestrzeni w dużym stopniu wpływa, obok uformowania bryły, także kolor. Odbiór koloru jest subiektywny, ale jego konotacje, a co za tym idzie – zastosowanie w przestrzeni społecznej, zależne są od uwarunkowań kulturowych. I tak na przykład, czerń wiąże się w naszej kulturze ze śmiercią, podczas gdy na Dalekim Wschodzie kolorem żałoby jest biel. Określony odcień koloru w odpowiednim oświetleniu może działać uspokajająco lub pobudzająco na wyobraźnię, może sprzyjać zabawie lub pracy.[31]

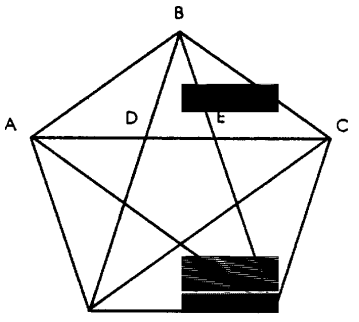
[31] Oddziaływanie kolorów ma, oprócz kulturowych, także podłoże fizjologiczne i związane jest z ich wpływem na określone gruczoły, m.in.: żółty pobudza tarczycę, niebieski – przysadkę mózgową, kolor czerwony przyspiesza metabolizm, zaś niebieski go spowalnia. Por. Ch. Day, *Places of the soul*. London 1990.



49. Symbol *yin i yang* – dwie kosmiczne moce, które w filozofii tao kształtują i równoważą całe życie



50. Złoty podział jako podstawa pomiaru ciała ludzkiego.
Rysunek Leonarda da Vinci



$AD/DE = \Phi$ $AC/AB = \Phi$

$CE/DE = \Phi$

51. Pięciokąt i gwiazda pięcioramienna podzielone są wg proporcji złotego podziału

Energia kształtów i magia liczb, czyli geometria i matematyka znaczeń

Znaki, symbole, określone figury geometryczne i ornamenty wywierające wpływ na organizm człowieka, które od zamierzchłych czasów stanowiły podstawę obrzędowości, są ciągle aktualną grupą odniesień konotacyjnych współczesnej architektury. Do dziś żywa jest starożytna chińska sztuka geomancji – *feng shui*, zajmująca się zasadami tworzenia miejsc promieniujących pomyślnością i pokojem. *Feng shui,* odwołując się do sił kosmicznych *yin i yang*, umożliwia podążanie za prawami wszechświata, czyli *tao*: *(...) jeżeli usytuowanie budynku niezgodne jest z pofałdowaniem ziemi, nurtem przepływającej rzeki lub kierunkiem drogi, jeżeli drzwi frontowe lub któryś z mebli blokuje przepływ ch'i, czyli energii dającej życie, wówczas przychodzi niepowodzenie*[32]. Można sądzić, iż cywilizacja zachodnia, od Europy po Amerykę Północną, czerpie dziś z tej wschodniej mądrości nie tylko z powodu fascynacji Azją, zapoczątkowanej przez „dzieci kwiaty" i ruch hippisowski, ale również dlatego, że zaburzenie struktury egzystencjalnej świata zachodniego doprowadziło do rozczarowań, zagrożeń i lęków, które stanowią swoisty objaw chorobowy, złożony z co najmniej trzech zjawisk: alienacji, frustracji i wykorzenienia.

Oddziaływanie kształtów, ich „promieniowanie" nauka zachodnia nazywa *neoenergią*. Genetyk i botanik G. Langham proponował, by nadawać niektórym budowlom kształty ludzkiego ciała, np. poszczególnym oddziałom szpitala – formy odpowiednich organów, aby uczynić skuteczniejszymi przeprowadzane w nich terapie. Opierał się na starej zielarskiej zasadzie „sygnatur" – *similia similibus curantur* (podobne leczy się podobnym), która leży u podstaw leczenia homeopatycznego.[33]

Ilościowy aspekt formy nie jest wyłącznie denotacją strukturalną. Określone liczby bywają wprowadzane do architektury z intencją wyrażania konotacji kulturowych. Co więcej, owe konotacje są zapisem wtórnym wobec podobnych znaczeń funkcjonujących w kulturze. Zamek o 4 wieżach, 12 korytarzach, 52 pokojach i 365

[32] J. O'Brien, K. Man Ho, *Elementy Feng shui*. Poznań, 1993. Kwok Man Ho, ceniony doradca *feng shui* w kręgach przedsiębiorców Londynu, stał się sławny, po tym jak został zaproszony do pomocy w projektowaniu londyńskich Docklands.

[33] Zgodnie z tą zasadą np. części roślin zbliżone kształtem do określonych organów oddziałują leczniczo na schorzenia tychże organów. Żeń-szeń, którego korzeń przypomina postać człowieka, uważany był na Wschodzie za panaceum na wszystkie dolegliwości. Zob. Z. Królicki, *Energia kształtów,* Łódź 1995, s. 53.

oknach symbolizuje porządek natury, wiąże w swej formie magiczną czasoprzestrzeń. Można tu wymienić cały szereg innych symbolicznych konotacji liczbowych, takich jak: triada (*omne trinum perfectum),* kwadratura, magiczna siódemka, dwunastu apostołów, pechowa trzynastka itd.

Liczba wyrażająca **złoty podział** jest przez matematyków nazywana złotą, kosmiczną, absolutną. Numerolodzy i badacze symboliki liczb uważają, że figury geometryczne oparte na tej proporcji mogą emitować korzystne fale kształtu. *Święta proporcja pojawia się w całej przyrodzie i jest współczynnikiem powszechnie obowiązującym w Wielkiej Piramidzie i innych budowlach starożytnych.*[34]

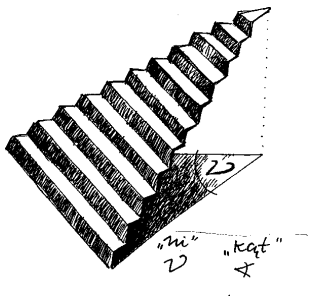
Złudzenia i pozory

Rozwój wyrafinowanych technologii pozwala współczesnemu architektowi sięgnąć poza granice realności, umożliwia konstruowanie przestrzeni **pozornych**, w których ściany są czymś innym niż *pionowymi murami z cegieł.* Budowanie „szklanych domów" nie jest już dziś tylko wizją literacką.

52. Nierealne, przezroczyste mury – *Budynek Fundacji Cartier* w Paryżu, 1994, J. Nouvel

[34] Z. Królicki, op. cit. s. 57.

53. *Projekcja Publiczna na gmachu Hirscholm Museum* w Waszyngtonie, 1988, K. Wodiczko



54. *Schody donikąd,* 1995, A. Krenz. Projekt studencki wykonany w Instytucie Architektury Politechniki Poznańskiej pod kier. A. Franty

Manipulacja skalą i złudzeniami optycznymi oraz zaskakującymi zestawieniami elementów niesie w sobie możliwość uzyskiwania efektu przestrzeni pozornej. Do tej grupy środków wyrazu należą pokrowce, parawany niezależne od struktury budynku (elewacjonizm), lustra, a także supergrafiki, projekcje laserowe czy mające długą tradycję iluzoryczne malowidła ścienne.[35]

W architekturze mamy do czynienia z dwoma nurtami manipulacji: pierwszy to iluzje trwałe (freski, trwałe parawany czy „gry optyczne" perspektywy), drugi zaś to iluzje nietrwałe, tymczasowe, happeningi i instalacje, najczęściej stanowiące wypowiedź bardziej artystyczną niż architektoniczną, zwłaszcza że istotną rolę odgrywa tu czynnik czasu, a raczej tymczasowości. Ale w każdym przypadku kryje się w tym nie tylko pragnienie zaskoczenia odbiorcy nieoczekiwanym efektem, lecz także chęć odmiennego odczytania przestrzeni, dążenie do wyjścia poza jej fizyczne ograniczenia. Architektura w swej fizyczności, w swej materialnej dosłowności bywa postrzegana jako „komunikat skończony", „dookreślony", bez możliwości modyfikacji. Złudzenie: fresk, parawan, ruch draperii, smuga lasera, gra światła, a nawet i dźwięku – mają w sobie moc zdolną rozbić bryłę, rozrzeźbić ją, opowiedzieć całkiem nową, pełną ulotności i poezji, historię.

Podobne manipulacje skalą nie zawsze są działaniem li tylko artystycznym. Bywa, że stają się narzędziem wykorzystywanym przez system rządzący do manipulowania świadomością zbiorową. Małe pomieszczenia, klatki w blokach, określona i nieprzekraczalna liczba metrów kwadratowych na jednego mieszkańca, niski standard – w społeczeństwie socjalistycznym posłużyły do zniewolenia jednostki. Wtłoczenie w prymitywny i uproszczony układ przestrzenny ograniczało nie tylko swobodę ruchów, ale i myśli. Wprawdzie, jak powiada U. Eco: *...ideologia nie jest znaczeniem.(...) To ostateczna konotacja wszystkich konotacji znaku lub kontekstu znaków*[36], jednak nie zmienia to faktu, że wprowadzenie jej do procesu projektowania w postaci dyrektywy odgórnej jest nie tylko manipulacją społeczną, ale i ingerencją w niezawisłość profesji architekta, który pośrednio sam staje się przedmiotem manipulacji politycznej.

[35] Por. K. Wodiczko, op. cit.
[36] U. Eco, op. cit. s. 144.

4. Wyrazistość znaczeń

Miasteczko Nauki i Techniki w Parku La Vilette w Paryżu

55. Wyrazistość i szczerość konstrukcji – *Rozbudowa Teylers Museum* w Haarlemie, Holandia, 1996, H. J. Henket

56. Strzelisty rytm:
a. Shitoku, dzielnica Tokio,
b. *Kościół Dobrego Pasterza* w Rudach Rysich, 1973, T. Gawłowski, T. Lisowska-Gawłowska

Przedstawione powyżej znaczenia, podzielone w celach klasyfikacyjnych na kategorie i grupy, w dziele architektonicznym występują najczęściej jednocześnie, współgrając ze sobą, przeplatając się w różnych konfiguracjach i w różnych natężeniach w poszczególnych jego częściach i na różnych poziomach interpretacyjnych. Na przykład, stosowana często w architekturze, wspomniana wyżej, proporcja złotego podziału, wyrażająca kosmologiczną harmonię, wiąże się ściśle z naturą. Uważa się, że pojęcie złotego podziału powstało w wyniku obserwacji natury, a głównie roślin, których zasada budowy opiera się na tej proporcji. Poczucie estetyki, artystycznego wyczucia formy i ładu przestrzennego ukształtowane zostało w codziennym kontakcie z światem przyrody. Od dawien dawna wszystko, co zdrowe i naturalne, kojarzymy z pięknem i harmonią, zaś to, co nienaturalne, zwyrodniałe postrzegamy jako brzydkie i fałszywe.

Warunkiem umożliwiającym odbiór znaczeń jest **wyrazistość**. Wyrazistość oznacza tu takie ukształtowanie formy, które sprawia, iż posiada ona czytelny wyraz w zakresie struktury i znaczenia, jednocześnie odwołując się do kulturowych uwarunkowań i archetypów.[37] Przykładem może tu być plac, którego forma oparta jest na zasadzie ześrodkowania (denotacja struktury), a jednocześnie przywołuje określony archetyp związany z formą centralną (konotacja symboliczna). Z kolei innego rodzaju znaczenia przekazuje usytuowany na placu pomnik – jest komunikatem najpełniej czytelnym dla tej społeczności, której historię upamiętnia. Natomiast ukształtowanie placu, detale architektoniczne dostarczają informacji o sposobie (sposobach) jego użytkowania (znaczenia funkcjonalne). Forma narzuca odbiorcy pewne informacje: centrum, punkt zbiegu, dojścia, punkt, z którego rozchodzą się promieniście kierunki, wszystko mówi o tym, że plac to miejsce zgromadzeń, spotkań, wszelkiego rodzaju interakcji społecznych.

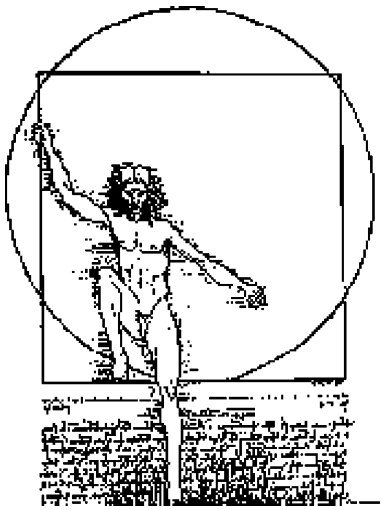
Trzeba tu jednak wspomnieć o komunikatach fałszywych, kiedy to forma architektoniczna zapowiada coś innego niż to, czym faktycznie jest.[38] Bywa, że są one wykorzystywane przez twórcę celowo dla uzyskania efektu i zaintrygowania, lecz zdarza się także, że – niezamierzone – objawiają swą niestosowność na poziomie odczytywania przez odbiorcę.

[37] Por. R. Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość.* Warszawa 1966, s. 203-211.
[38] Por. W. Gruszkowski, *Znaki fałszywe.* Zesz. Nauk. Politechniki Gdańskiej 1983 nr 355, Architektura nr 23.

Środki wyrazu

Sposoby ujęcia różnorodnych treści dzieła architektonicznego, a zarazem sposoby uczynienia ich wyrazistymi zależne są od różnorodnych **kategorii estetycznych,** takich jak:

symetria – asymetria,
rytm, powtarzalność – zaburzenie rytmu,
ześrodkowanie – decentralizacja,
makro – mikro,
ogół – szczegół,
strzelistość, pionowość – horyzontalizm,
kulminacja – ciągłość, monotonia,
układy jasne, zrozumiałe, dobitne, wyraziste, łatwe do ujęcia - labirynty, pułapki, zaskoczenia, iluzje,
pełnia – pustka,
ażurowość, przezroczystość – zablokowanie,
kontrast w stosunku do tła – wtopienie, wpisanie w tło,
kanciastość, równoległość – miękkość linii,
gładkość – chropowatość,
wklęsłość – wypukłość,
uporządkowanie, regularność – nieład, deformacja,
figury geometryczne – atrofia,
oddzielenie – połączenie,
zwartość, nasycenie – rozproszenie,
ekspansja – zduszenie,
głębia – płytkość,
podział – całość, zwartość, jednorodność,
penetracja – powierzchniowość,
otwarcie – zamknięcie,
front – tył, góra – dół,
prawa – lewa strona,
jasność – ciemność.



57. Odchodzenie od kanonów, zejście z piedestału[39]

Tego rodzaju dychotomie estetyczne w historii kultury wyznaczają klasyczne rozróżnienie między dobrem i złem, prawdą i fałszem, stanowiąc tradycyjny wartościujący układ odniesienia. W ostatnich latach, wraz z pojawieniem się nurtów dezintegracyjnych i rozwojem teorii chaosu, wypierane są one przez tendencje do rozbicia formy, entropii, zamierzonych sprzeczności, zaprzeczania kanonów. Dodatnia niejako ich skala poszerzona została o wartości ujemne, negujące, podające w wątpliwość. Jest w tym nie tyle bunt czy ekstrawagancja, ile stwierdzenie faktu: świat to także destrukcja, chaos. Przedmodernistyczne epoki two-

58. Wyrzeczenie się kąta prostego – dekonstruktywistyczny *budynek straży pożarnej Zakładów Vitra* w Weil am Rhein, 1992, Z. Hadid

[39] Znak Konferencji *Architektur im Zwisenraum von Kunst und Alltag*, VI. 1996.

59. Abstrakcyjna kompozycja płaszczyzn – *projekt budynku przy ulicy Pelleport* w Paryżu, 1997, F. Borel

rzyły kolejne style na bazie platońskiej myśli porządkującej, ewolucyjnie przechodząc ku nowym. Dopiero wiek XX ośmiela się burzyć, niszczyć, odcinać elementy od całości i przenosić szczątki w nowy kontekst. Dezintegracja, dekontekstualizacja, delimitacja, dekonstrukcja wreszcie podążają za filozoficznymi nurtami wolności rozumianej jako burzenie starego. Takie poszukiwanie nowej formy, czy raczej antyformy, na gruzach starego świata ma zapewne związek z charakterystycznym znamieniem tej epoki, obfitującej w jakże gorzkie doświadczenia totalnej zagłady.

Niemniej jednak, wymienione wyżej kategorie estetyczne wraz z właściwym operowaniem skalą, proporcjami, wielkością, stylistyczną kontynuacją są ciągle elementami warsztatu architektonicznego, umożliwiającymi komponowanie form w przestrzeni i wyrażanie założonych znaczeń.[40]

Architektura powstaje w odpowiedzi na zamówienie społeczne i dlatego jej kształt jest zawsze mniej lub bardziej od uwarunkowań socjologicznych uzależniony. Społeczeństwo ma prawo dyktować swoje postulaty, ponieważ jest zarówno inwestorem, jak i przyszłym użytkownikiem. A jednak, pomimo podobnego uzależnienia (a może właśnie dlatego), **oryginalność** w architekturze ostatnich dziesięcioleci wydaje się cechą najbardziej „wzmocnioną". Kryje się za tym głęboka świadomość autokreacji i prawa do indywidualizmu współczesnych architektów. Koniec wieku jest także nie lada wyzwaniem: wejście w XXI wiek zobowiązuje. Ale można tu dostrzec przyczyny właśnie socjologiczne, a nie artystyczne – jedną z najważniejszych wydaje się nasycenie rynku: w społeczeństwach wysoko cywilizowanych przeważają komunikaty skierowane do masowego (a więc przeciętnego) konsumenta, atakujące jego świadomość po to, by zdobyć jego... kieszeń. Ten bodziec ekonomiczny jest naturalnie bardzo silną motywacją, jednak nie jedyną – oryginalność to także dążenie do wyłamania się, wyróżnienia spośród innych, poszukiwanie własnej indywidualności na tle kultury, o której mówi się, że powiedziała już wszystko, a więc nie usłyszy nic, jeśli się tego nie wykrzyczy. W cywilizacji zachodniej, w której tolerancja i prawo do inności są niezbywalnym prawem człowieka, oryginalność oznacza więc nieograniczone możliwości ekspresji, od ekstrawagancji czysto artystycznej na wypowiedziach burzących wszelkie konwencje i konwenanse społeczne kończąc. Jako reakcja na kulturę masową, jako antyreakcja na zalew produktów powielanych, jest oryginalność cechą świadomie wzmacnianą, często stanowiącą jedyny klucz do odczytania wypowiedzi artystycznej.

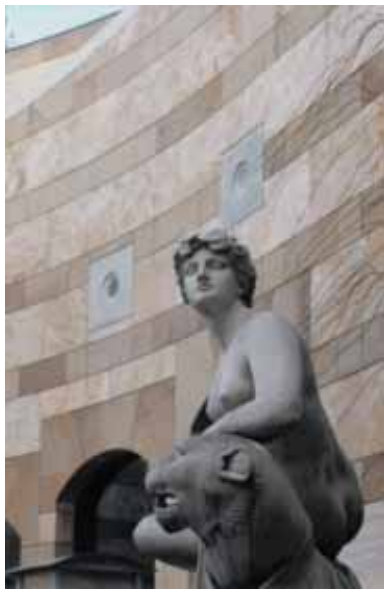
60. Szczerość i racjonalizm; efekt zmagań pomiędzy dążeniem do oryginalności, możliwościami rozwiniętej technologii a ograniczeniami budżetu – *Teatr Chasse* w Bredzie, 1996, H. Hertzberger, W. Van Vinsen

[40] Szerokie omówienie kategorii estetycznych zawiera pionierska książka J. Żórawskiego, *O budowie formy architektonicznej.* Warszawa 1973.

Materia i materiał

Określony charakter architektury to nie tylko myśl i forma, ale także – tworzywo. To jeden z najważniejszych środków wyrazu, jakże bogaty i różnorodny. Już sam wybór materiału determinuje efekt końcowy. Wyobraźmy sobie najprostszą bryłę – sześcian czy walec, ale wykonane z różnych materiałów: faktura, gładkość, kolor, stopień wypolerowania zadecydują o rezultatach. Ziarnista faktura kamienia czy gładkość betonu, kolor i deseń marmuru czy linearność słojów drewna składają się na paletę wariantów i możliwości, które same w sobie także można traktować na trzy sposo-

61. Użycie kamienia nadaje formie monumentalizm, podczas gdy kolor go przełamuje. Światło otwiera bryłę ku górze, cień kryje tajemnicę minionych pokoleń – *Galeria Miejska* w Stuttgarcie, 1984, J. Stirling



62. Wyrafinowana technologia i materiały, baterie słoneczne na dachu, woda chłodząca szklane tafle ścian – *Pawilon brytyjski* na wystawie w Sewilli, 1992, N. Grimshaw

by: zachowując i konserwując strukturę materiału „macierzystego", sztucznie wyrywając go z pierwotnego kontekstu lub tworząc powierzchowny ornament, dekorację. Pokrywanie jednych materiałów innymi, np. piaskowca czy cegły freskiem czy mozaiką, miało jednak nie tylko charakter estetyczny, czysto dekoracyjny, stanowiło również wizytówkę inwestora – jego pozycji, majątku i upodobań artystycznych.

Dla tych, którzy zamawiali lub wznosili budowle architektoniczne, materiał użyty do budowy miał nie tylko walory praktyczne czy dekoracyjne: jako przyszły – jedyny realnie istniejący – nośnik określonych treści, idei, a co najważniejsze: symboli, bywał dobierany ze szczególną pieczołowitością. Pałace i grobowce budowano z marmuru, tego najbardziej dekoracyjnego, a zarazem poddającego się uderzeniom dłuta, kamienia. W Japonii nie łączono elementów drewnianych za pomocą gwoździ wierząc, iż jest to materiał żywy, którego nie wolno kaleczyć. Same surowce – kamień, drewno, szkło, zwłaszcza te rzadko spotykane i trudno osiągalne, traktowano z respektem, przypisując im często właściwości magiczne.

Jak wiemy, przestrzeń możemy postrzegać wszystkimi zmysłami: nie tyko wzrokiem, dotykiem, czy węchem, ale też – słuchem. Dzięki zastosowanym materiałom projektant osiąga różne efekty dźwiękowe. Mamy tu do czynienia ze swoistą reżyserią przestrzenną, sterowaniem odczuciami i wrażeniami odbiorcy, np.: stalowe schody awaryjne, żwirowy podjazd do rezydencji czy eleganckiego hotelu – charakter miejsca nakłania do określonych, zaprogramowanych interpretacji i zachowań. I tak się właśnie dzieje: dywany w salonie tłumią ostrzejsze dźwięki, stuk obcasów na kamiennej posadzce roznosi się echem i odbija o wysokie sklepienie, drewniana podłoga skrzypieniem przypomina o ciepłym dzieciństwie...

Podobnie rzecz ma się ze światłem. Odpowiednie operowanie oświetleniem naturalnym i sztucznym (półmrok, światłocień, blask), podkreśla i ożywia formę, wyznacza granice i dzieli przestrzeń, wydobywa walory materiału, podnosząc ekspresję formy architektonicznej i budując jej charakter i symbolikę.

Materia przestrzeni to nie tylko materiały budowlane. To także przedmioty wyposażenia i codziennego użytku, które – w równym stopniu jak sam budynek – „przemawiają" i „znaczą". Stanowiąc bowiem informację o sobie samych, mówią zarazem o swoim użytkowniku. I tak, inne będą elementy wyposażenia biura czy gabinetu, mające sprzyjać intensywnej i dynamicznej pracy, a inne znajdą się we wnętrzu mieszkalnym, gdzie mają tworzyć poczucie zadomowienia i przytulności.

Spójrzmy na wnętrze własnego domu A. Magistrettiego. (63) Na podstawie niewielkiego fragmentu, spróbujmy zanalizować wrażenia, jakie to domostwo wywołuje, odkryć czynniki, które składają się na jego atmosferę:
blask lamp i miękkie kształty kanapy nakłaniają do odpoczynku, lektury, refleksji;
drewniane meble sprawiają wrażenie ciepła, które przywołuje atawistyczne odniesienia;
kolumny i łukowe sklepienia, poprzez nawiązanie do tradycji i przeszłości, mówią o wielopokoleniowym zakorzenieniu;
przedmioty użytkowe i ozdoby odzwierciedlają zamiłowania, a także losy mieszkańców;
pamiątki, talizmany, maskotki nadają cech jednostkowych, charakterystycznych tylko dla tego miejsca;
obrazy, rzeźby, antyki budują atmosferę sztuki, z jej wieloznacznymi konotacjami kulturowymi;
kolorystyka nadaje przestrzeni indywidualny, wyjątkowy charakter.

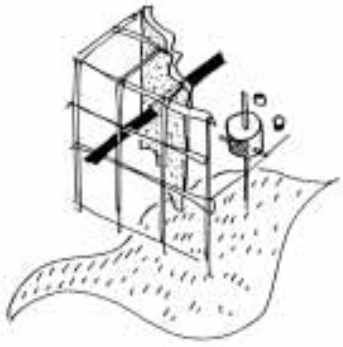
63. Atmosfera komfortu i przytulności – *Wnętrze własnego domu,* A. Magistretti

Nie musimy widzieć całego wnętrza, by wiedzieć, jak ono wygląda. Zapewne blask lampy nad stołem tworzy krąg skupiający domowników podczas wieczornego posiłku; ogień płonący na kominku, przywodząc jeden z najsilniejszych i najstarszych archetypów, przyciąga wzrok i uwalnia od codziennego pośpiechu; okna i drzwi balkonu wychodzą na ogród pełen krzewów różanych i pnączy kapryfolium i glicynii...

Tak oto powstaje prywatne sacrum przestrzeni mieszkalnej. Sacrum tym ważniejsze, że obecne w codziennym życiu człowieka. Oczywiście, każdy człowiek buduje swoje domostwo z sobie tylko właściwych elementów. Ale „wymienne" szczegóły - wielkość i rozplanowanie pomieszczeń, kolorystyka ścian, styl mebli i zestaw przedmiotów - nie wpływają na ogólny, ponadczasowy i ponadnarodowy, paradygmat domostwa.

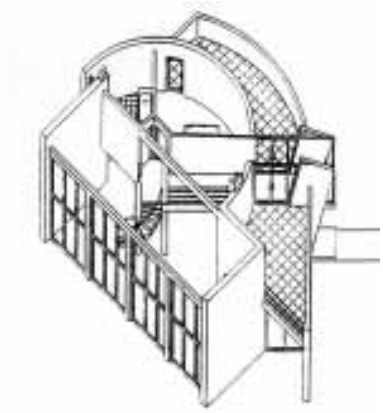
Ideogram

Idee i pojęcia komunikowane są za pomocą słów i obrazów – znaków. Za pomocą słów można je zdefiniować i opisać. Aby natomiast zobrazować pojęcia lub idee trzeba sprowadzić je do rysunku – znaku graficznego. Pośrednim etapem materialnej interpretacji idei, pomiędzy ideą a jej przestrzenną realizacją, w dziele architektonicznym jest ideogram. Ten syntetyczny znak graficzny, zapis łączący koncepcję kształtu i idei, odgrywa istotną rolę w konkretyzowaniu i komunikowaniu znaczeń. Jest sam



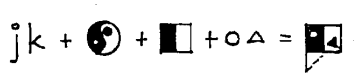
64. Strukturalna gra podstawowych elementów przestrzeni: punktów, linii, powierzchni w różnych konfiguracjach. Ideogram – *Park de La Vilette*, 1984, B.Tschumi

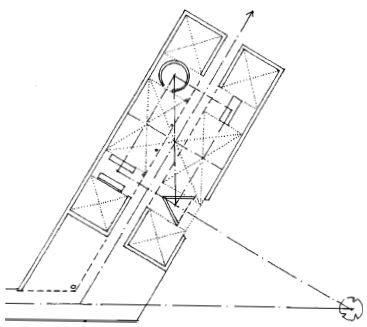
65. Ideogram przejawiający się w aranżacji światła - *Kościół Światła* w Osace, Tadao Ando (rys. J. Krenz)



66. *Dom-inicjał JR,* 1995, J. Rawerski, (projekt studencki wykonany pod kier. M. Radziwiłowicz)

67. *Projekt domu dla Jacka i Kasi Krenz*. Mężczyzna i kobieta, dom i ogród, ciało i dusza, masa i pustka, 1997, M. Moczorat, M. Radziwiłowicz



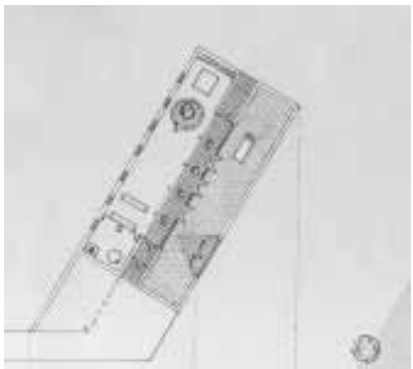


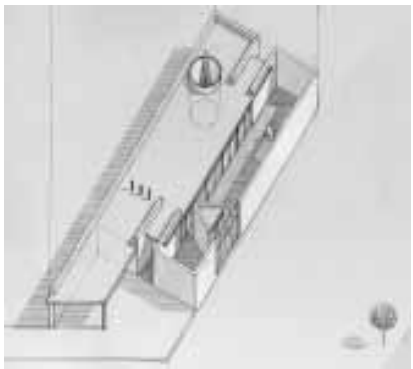
w sobie symbolem, skrótem myślowym podstawionym w miejsce skomplikowanej całości.

Na płaszczyźnie projektowej ideogram jest lapidarnym, pojęciowym przewodnikiem w procesie tworzenia przestrzeni architektonicznej. Jest najprościej wyrażonym celem i drogowskazem. Na poziomie odbioru ułatwia odczytanie i interpretację idei zawartej w dziele architektonicznym. Ideogram pełni rolę katalizatora umożliwiającego przekucie idei w tworzywo. Bywa interpretowany w poszczególnych formach architektonicznych w różny sposób: jego przełożenie na język kształtów, geometrii, konstrukcji, materiałów, kolorów jest realizowane zależnie od indywidualnych postaw i upodobań twórczych, stylów, klimatu, możliwości technologicznych, wymogów czasu itp. Różny jest też stopień odniesienia do ideogramu, mniej lub bardziej bezpośredni. Często struktura architektoniczna powiela dosłownie kształt ideogramu, tak jak dzieje się to np. w kościołach wzniesionych na planie krzyża.

W Kościele Światła Tadao Ando ideogram przejawia się w aranżacji światła. Budynek w formie prostopadłościanu rozcięty został krzyżującymi się szczelinami. Światło sączy się przez nie, tworząc główny symboliczny przekaz tej surowej architektury. Prosta, pozornie abstrakcyjna bryła zestawiona została z siłą symbolu krzyża. (65)

Specyficzny przypadek oparcia formy na ideogramie prezentują projekty domów-inicjałów M. Radziwiłowicz. Inicjały pełnią tu rolę zastępczych ideogramów, znaków, wprawdzie dosłownie związanych z osobami, do których przynależą, lecz zarazem stanowiących pretekst koncepcji przestrzennej projektowanych domów. Służąc, według autorki, za *punkt wyjścia*, pełnią rolę reguły porządkującej geometrię formy. (66, 67)





5. Symbol a percepcja

La Grande Arche, La Défence w Paryżu

68. *Znak koła sterowego na szczycie domu* na Long Island, R. Venturi, D. Scott-Brown

Nie widzisz niczego, dopóki nie masz właściwej metafory, która pozwoli Ci to spostrzec.

J. Gleick, Chaos

Przekaz znaczeń może być mniej lub bardziej czytelny, może też skłaniać do mniej lub bardziej jednoznacznych interpretacji. Analiza dzieł architektury wykazuje, że pomiędzy symbolem a wyrażaną przez niego ideą istnieje relacja o różnym stopniu adekwatności. Ogólnie ujmując, relacja ta oscyluje pomiędzy związkiem bezpośrednim – wtedy gdy forma jednoznacznie wyraża założoną treść, a związkiem metaforycznym, zakładającym wieloznaczne interpretacje.[41]

Metafora

Metafora jest nieodłącznym środkiem wyrazu wszystkich sztuk. Słowa czy rzeczy są w nich wyrażane w przenośni, skąd wiedzie już prosta droga do znaczenia poszerzonego o obszar symboliczny. *Symbol w sztukach wizualnych jest metaforą, która wyraża ideę za pomocą widzialnego kształtu.*[42] Symbol jest zatem swoistą odmianą metafory – służy do zwięzłego wyrażenia idei. Z kolei wyjaśnienie samego symbolu wymaga często skorzystania z pomocy i pośrednictwa innego lub innych obrazów, często także metaforycznych, które we właściwy sposób nakierowują naszą percepcję na odpowiedni tor.

69. Forma architektoniczna dosłownym obrazem symbolu – *Agencja reklamowa Chiat/Day* w Wenecji (Kalifornia), 1991, F. O. Gehry

Bywają skrajne, dosłowne interpretacje znaczeń, kiedy forma architektoniczna stanowi wierny obraz symbolu, jak to ma miejsce w niektórych przykładach architektury postmodernistycznej. Wydaje się jednak, że taka dosłowność zabija formę, ponieważ swoją jednoznaczną arbitralnością odbiera pole wyobraźni. Tego rodzaju budynki, które same są znakami ikonicznymi (kształt sugeruje ich przeznaczenie), Venturi nazywa „kaczkami", w przeciwieństwie do „dekorowanych bud" – prostych budynków, do których doczepiono znaki.[43]

Z fizycznych elementów: materiałów, kształtów, kolorów, faktur odpowiednio skomponowanych powstają budowle różnego rodzaju: od zwykłych, powszednich, utylitarnych po monumentalne dzie-

[41] Szerokie studium tego zagadnienia przedstawia J. Jaśkiewicz w książce *O metaforze w architekturze i w innych sztukach pięknych*. Warszawa 1991.

[42] Por. W. Tatarkiewicz. *Historia estetyki, t. III – Estetyka nowożytna.* Wrocław, Warszawa, Kraków 1967, s. 338.

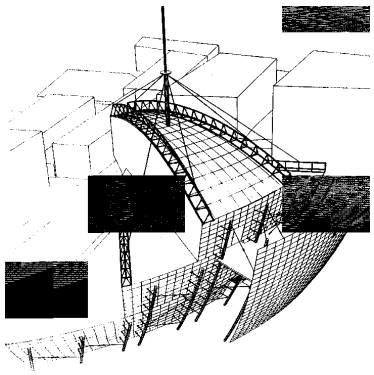
[43] Por. Ch. Jencks, op. cit, s. 45: *Gdy budki z hot-dogami są w kształcie hot-dogów, nie pozostawiają już pola dla wyobraźni; inne metafory są zredukowane*.

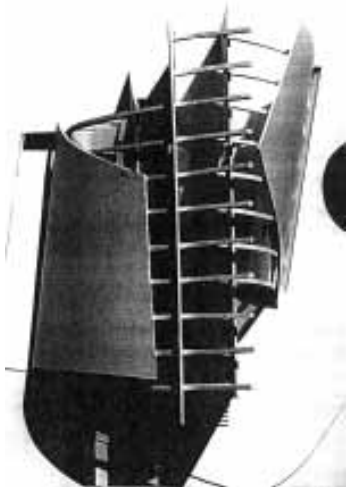
ła. Istota tej różnorodności polega na stosowaniu bogatej gamy środków kompozycyjnych. Jednak dopiero pogłębiona świadomość towarzysząca uzyskiwaniu określonego wyrazu, umiejętne posługiwanie się symbolem pozwalają „ideę przekuć w kamień".

Prawa rządzące kompozycją architektoniczną są wspólne dla niemal wszystkich form wypowiedzi artystycznej (co może stanowić jeszcze jeden dowód na to, że architektura nie tyle jest nauką czy rzemiosłem, lecz sztuką). Wystarczy przestudiować środki wyrazu stosowane w literaturze, muzyce, malarstwie.

W literaturze warstwa znaczeniowa jest elementem najistotniejszym. Słowa zestawiane są w zdania przede wszystkim dla wyrażania myśli, przekonań, idei oraz dla budowania nastrojów, a dopiero w drugiej kolejności – dla przekazywania informacji. Różne sposoby artykulacji (składnia, styl, forma wypowiedzi) są charakterystyczne dla różnych gatunków i rodzajów literackich. Podobnie jak w architekturze, poszczególne utwory charakteryzują się odmiennym stylem, rytmem, nastrojem. Rozróżnienie pomiędzy poszczególnymi wypowiedziami literackimi w dużej mierze zasadza się na mniejszym lub większym stopniu metaforyczności. Są teksty jednoznaczne, o zerowym stopniu metaforyczności, takie jak instrukcje czy komunikaty, w sposób klarowny przekazujące określone treści. Na drugim biegunie znajdują się utwory poetyckie – teksty zawierające treści wieloznaczne, skłaniające do luźnych, otwartych interpretacji. Tak samo dzieje się w architekturze: obok budynków czysto utylitarnych, takich jak magazyny, garaże, stacje transformatorowe, istnieją budynki monumentalne o formie metaforycznej, pełne symboliki i nastroju.

Dziedziną sztuki o najwyższym stopniu metaforyczności jest muzyka. Ten dźwiękowy zapis idei, według wielu, w sposób najdoskonalszy, bo całkowicie wyzwolony ze słów i obrazów, buduje niczym nieskrępowane wizje, odwołując się bezpośrednio do uczuciowości i wyobraźni słuchacza, dopiero wtórnie werbalizowanych. Architekturę i muzykę łączą wspólne kategorie: warstwa zmysłowa i duchowa oraz czas i przestrzeń: amplituda dźwięków brzmiących w czasie wyznacza przestrzeń. Pokrewieństwo tych dwóch dziedzin sprawia, że opisując muzykę często posługujemy się terminami architektonicznymi. Mówimy o *przestrzeni zagęszczonej lub rozrzedzonej, strukturach ciężkich lub lekkich, podporach basu, ażurach melodii, strzelistości fraz, przejrzystości tkanki, zwieńczeniu formy, słupach akordowych etc.*[44] W. Gombrowicz, aby opisać wrażenia wywołane słuchaniem kwartetów smyczkowych Beethovena, przywołuje

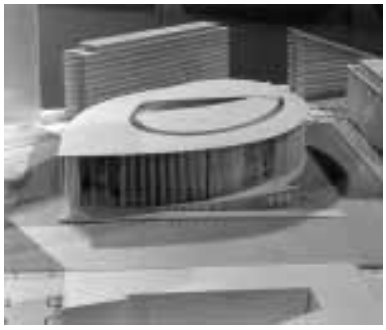




70. Konotacje marynistyczne w projektach studenckich wykonanych pod kier. J. Krenza, w których znak i symbol stanowią matrycę, pierwszy wzór koncepcji:
a. *Muzeum Morskie* w Gdańsku, 1994, M. Androsiuk
b. *Galeria* w Gdańsku, 1995, A. Sosnowska
c. *Budynek handlowo-biurowy* w Gdyni, 1996, M. Fryzowski

[44] Wielopłaszczyznowych związków pomiędzy architekturą a muzyką poszukuje K. Lipka w artykule *Więcej niż słowo i obraz. Arche* 7, 1994.

71. *Architektoniczna interpretacja zapisu muzyki w architekturze P. Portoghesiego:* a. *Palazzo Venezia*, Rzym, 1985, b. *Meczet* w Rzymie



72. Kolumny jak struny harfy – *Sala Koncertowa* w Luksemburgu, 1997, C. Portzamparc

wyobrażenie architektury: *Wstąpić w ten gmach, zagłębiać się, wędrować z sali do sali, błądzić po krużgankach, ogarniać sklepienia, badać architekturę, odkrywać napisy i freski... z palcem na ustach.*[45] Gombrowicz łączy w ten sposób trzy dziedziny: literatura posługuje się architekturą do opisu muzyki.

Istota kompozycji muzycznej jest trudna do określenia. Jak każda twórczość, tak i muzyka nie poddaje się łatwej racjonalizacji. W celach badawczych możemy jednak podjąć próbę poznania środków technicznych, którymi posługuje się twórca. Znajomość tych środków oraz efektów, jakie dzięki nim możemy osiągnąć, jest rzemieślniczą wiedzą ułatwiającą tworzenie struktury dzieła. Głównymi zagadnieniami kompozycji muzycznej są harmonia i kontrapunkt, wraz z techniką polifoniczną. Rządzą się one specyficznymi regułami kompozycyjnymi, takimi jak: tempo, dysonans, konsonans, synkopa, interwał, oktawa, diatonika czy chromatyka. Mają tu także zastosowanie znane nam ze sztuk wizualnych zasady: kontrastu, dominanty, napięcia, ześrodkowania, rytmu, powtarzalności. Środkami tymi posługuje się kompozytor, tworząc różnego rodzaju utwory muzyczne – etiudy, fugi, koncerty, symfonie – w rezultacie otrzymując nie zestaw znaków (nut), lecz dzieło muzyczne, wywołujące wieloznaczne skojarzenia i różnorodne stany duchowe. Pouczające są próby tworzenia kompozycji plastycznych czy utworów literackich muzyką zainspirowanych. Interpretacja utworu muzycznego środkami wyrazu innej dziedziny sztuki pozwala dostrzec podobieństwa i różnice, pozwala lepiej poznać uniwersalne zasady kompozycji.

Wiele dziedzin sztuki opiera się na współistnieniu i wzajemnym przenikaniu się różnych środków wyrazu. Richard Wagner w swoich dziełach muzycznych dążył do wyrażenia jedności ruchu, formy, słowa i dźwięku – muzyki, plastyki, śpiewu i aktorstwa, które połączone w doskonałych proporcjach miały dać idealne zespolenie: dramat operowy. Podobnie czyniło wielu architektów, tworząc synergiczne kompozycje czy to poprzez włączanie w swój zasięg działania malarstwa, rzeźby, instalacji, czy poprzez odniesienia do literatury i muzyki. Szkoła żydowska Z. Heckera w Berlinie czy Biblioteka Narodowa D. Perrault w Paryżu to otwarte księgi. Filharmonia C. Portzamparca w Luksemburgu, otoczona rzędem smukłych kolumn - to kamienna harfa o stalowych strunach.[46] (72)

[45] W. Gombrowicz, *Dziennik 1957-1961,* s. 226-227.
[46] Projekt zdobył w 1997 r. I nagrodę i będzie realizowany.

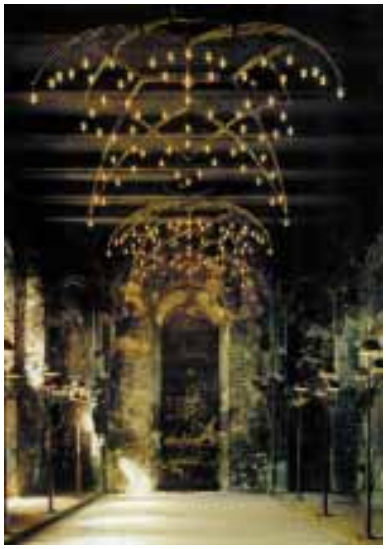
Percepcja treści symbolicznych

Analiza metafory jako środka wyrazu wykazała, że warstwa znaczeniowa architektury – jakkolwiek zawsze istniejąca -przejawia się w poszczególnych obiektach w różnym natężeniu. Z jednej strony mamy budynki proste, czysto użytkowe, które z założenia posiadają tylko znaczenia denotacyjne, najbardziej praktyczne: te obiekty mają na poziomie przekazu utylitarno-funkcjonalnego i uważa się, że nie posiadają znaczeń konotujących. Pozornie tylko, bo znaczą: racjonalizm, prostotę, powściągliwość, a czasem brak wyobraźni czy umiejętności projektanta. Bywa też, że twórca z założenia unika odwołań znaczeniowych, posługując się elementami abstrakcyjnymi. Elementy te tworzą jednak układ oparty na różnorodnych relacjach kompozycyjnych, które choć w zasadzie dotyczą struktury materialnej dzieła, mają także odniesienia znaczeniowe. Wywołują u odbiorcy zmienne odczucia, przywołują archetypy związane z tymi relacjami (np. ognisko, oś). Lub na odwrót, burzą je, gdyż występują przeciwko utartym schematom i obowiązującym regułom. Tak więc projekt architektoniczny nie jest – gdyż nie może być – formą zamkniętą na interpretacje i odczytania.

Z drugiej strony mamy do czynienia z budowlami o bogatej warstwie znaczeniowej, podziwianymi przez ludzi, które same mogą być symbolem. Symbolem miejsca – miejscem symbolicznym. Każde niemal miasto posiada taką budowlę, która w świadomości społecznej staje się wyróżniającym je elementem identyfikacyjnym, celem zwiedzania czy przedmiotem badań historyków, a jej uproszczony wizerunek funkcjonuje w świadomości zbiorowej jako znak graficzny. (73) Budowle mogą pełnić także rolę symbolu niezależnie od cech swej formy, gdy nabierają znaczenia dzięki szczególnym wydarzeniom, osobom z nim związanym czy też roli, jaką pełnią lub pełniły w przeszłości. Np. symbolem brytyjskiego rządu jest jego skromna siedziba przy Downing Street 10, o fasadzie niczym nie wyróżniającej się od sąsiednich. Idea, ranga spełnianej funkcji, waga podejmowanych w danym miejscu decyzji wzbogacają konotacje nazwy miejscowej. Intencje i symboliczne interpretacje zespalają się tak silnie, że budynek staje się znakiem idei.

73. *Opera* w Sydney J. Utzona jako symbol miasta (rysunek K. Dona wykorzystany na widokówce)

Treści symboliczne zawarte w przestrzeni architektonicznej mają istotne znaczenie w procesach percepcyjnych. Obok zasadniczej funkcji identyfikacyjnej, umożliwiającej korzystanie z przestrzeni, pełnią rolę czynnika integrującego grupy społeczne, współuczestniczą w tworzeniu tożsamości społecznej, są ogniwem ciągłości kulturowej, umacniają wspólnotowe poczucie miejsca. Budują *genius loci.* Forma architektury wraz z jej zawartością znaczeniową, odzwierciedlając



74. Nawiązanie do średniowiecznej metafory nieba – żyrandole powtarzają układ sklepień: *Rekonstrukcja Zamku Koldinghus* w Danii, 1991, I. Exner, J. Exner

kształt przestrzeni duchowej, stanowi materialny fundament związku człowieka z otoczeniem. Odwołuje się bowiem do wszystkich funkcji jego psychiki, zarówno do myślenia, jak i do uczuć, wrażeń i intuicji.

Znaczenia wpisane w symbol pełnią funkcje dwojakiego rodzaju: znaczenie pierwotne stanowi jego niezmienną podstawę, fundament, korzeń; natomiast znaczenia redundantne dopisywane są przez kolejne pokolenia, zmieniając zabarwienie interpretacyjne znaczeń symbolu (przy czym same także podlegają przekształceniom). Warto tu zauważyć, iż redundancja nie powinna być traktowana jako wartość zbędna, lecz raczej – dodana, która jest niezwykle przydatna dla odczytania pełnego znaczenia tak samego symbolu, jak i przemian kulturowych, stanowi bowiem zapis obrazu epoki, stanu świadomości społecznej, etapu rozwoju danej cywilizacji.

Znaki i symbole odgrywają istotną rolę w tworzeniu przestrzeni nam przyjaznej, którą znamy i rozumiemy i dlatego odczytujemy jako przestrzeń bezpieczną, harmonijnie zespoloną z naszym życiem. Bezpośredniemu środowisku dodają wymiaru całości, integralności, stanowiąc odniesienie do kultury i do kosmogonii. Budują pomost między teraźniejszością a przeszłością – dzięki nim czas wpisany w formę jest dla nas czytelny. Wiedzą o tym doskonale emigranci, którzy mimo usilnych starań wrośnięcia w nową ojczyznę, nie potrafią odczytać treści emanowanych przez przestrzeń i architekturę. Nie znając kodów symbolicznych, historycznych ani socjologicznych, na zawsze pozostają obcymi przybyszami. Dlatego często u schyłku życia pragną powrócić do starego kraju, by pochowano ich w ziemi, która do nich przemawia zrozumiałym, bo własnym językiem.

75. Białoczerwone pasmo w posadzce – podpis tożsamości architekta – *Centrum studiów i badań przy archiwach Narodowych* w Paryżu, 1988, S. Fiszer

Metafizyka architektury

Od najdawniejszych lat człowiek posługiwał się symbolem dla uchwycenia i zobrazowania tego, co niewyobrażalne. Przegląd historii cywilizacji i kultur osadniczych, od kromlechów i piramid po dzisiejsze osiedla mieszkaniowe i współczesne rozwiązania urbanistyczne, wyraźnie wskazuje, że człowiek zawsze potrzebował przestrzennego odniesienia do idei. W jego poczynaniach – w tańcu magicznym czy modlitwie – zawsze krył się lęk przed nieznanym i prośba o przetrwanie. W przeszłości zwykle świat symboli dotyczył kosmogonii i religii, a przede wszystkim wyobrażeń sacrum, świętości. Człowiek tworzył symbole, by za ich pomocą radzić sobie z trudną do bezpośredniego traktowania ideą, by móc dotrzeć do ducha materii – *numen.*[47] Podobnie próbował ujarzmić

[47] *numen* – to duch zamieszkujący przedmioty. Por W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych.* Warszawa 1986.

i obłaskawić cztery żywioły – ziemię, wodę, powietrze i ogień, by z przeciwników uczynić swoich sprzymierzeńców. Personifikował na równi bogów i naturę. Oswajał poprzez słowo i obraz. Walczył nie tylko o przetrwanie gatunku, ale też o zrozumienie: odnalezienie sensu i „porządku". Zamieniał chaos w ład. Wytyczał granice kosmosu, poza którymi znowu był już tylko wrogi żywioł. I nicość.

Rolę przedmiotów symbolicznych pełniły początkowo pozornie zwykłe przedmioty, jedynie użyte w niezwykły sposób. Przyroda, a zwłaszcza drzewa i kamienie obdarzane były czcią i szczególnym znaczeniem. Wydobyte ze świata natury, użyte w architekturze drzewo i kamień przestają być tylko rośliną i skałą. Zawierają w sobie intencję twórcy. Przekazują ujętą w nich ideę. Kamienie i drzewa istnieją w naturze same w sobie i dopiero kreacja zmieniająca ich naturalny kontekst napełnia je nowym znaczeniem, czyni je znaczącymi elementami przestrzeni architektonicznej, których istnienie podlega ciągłej interpretacji. Poprzez dekontekstualizację, czyli przeniesienie z naturalnego kontekstu w wymiar intelektualny, w odmienną od naturalnej przestrzeń, powodują zaburzenie w rutynowej percepcji, nabierają znaczeń symbolicznych, zaczynają znaczyć coś innego, coś więcej niż tylko drzewo i kamień – budują metafizykę architektury.

Treści symboliczne są nieograniczonym źródłem różnorodności języka architektonicznego, wprowadzają czynnik czasu, tajemnicy, wieloznaczności, dynamizmu, napięcia.[48] Czynią z architektury sztukę. Bez warstwy znaczeniowej, która niczym dusza ożywia formę, najbardziej okazały budynek będzie jedynie pustą skorupą, architektura bowiem, jak każda sztuka, jest materialnym wyrazem myśli i ducha.

76. Metamorfoza natury w kulturę: promienie słońca budują sakralną atmosferę wnętrza: a i b. *Sweeny Chapel,* Indianapolis, USA, 1987, J. Carpenter, E. L. Barnes, c. *Duch drzewa – Instalacja* w parku Elswoude w Aerdenhout, Holandia

Pionowy wymiar architektury

Zdumiewające wydaje się to, że do katedry gotyckiej, gdzie poczucie masywności materiału dochodzi do maksimum, artysta wnosi triumfalny pion i osiąga to, że cała katedra zdaje się dążyć wzwyż, staje się jednym porywem i wzlotem, samą lekkością, powietrznością i przejrzystością, którą sztuka architektoniczna gotyku wydobywa z ciężkiego, bezwładnego kamienia.[49]

Transpozycja tytułu jednej z ważniejszych książek ks. Janusza Pasierba pozwala ujrzeć architekturę w jej najważniejszym aspekcie kulturowym.[50] Człowiek zawsze żył blisko ziemi, można powiedzieć,

[48] Por. J. Krenz, *Wartości estetyczne terenów otwartych w osiedlach mieszkaniowych.* Gdańsk 1980 (praca doktorska), oraz J. Krenz, *Semiologia w architekturze. Treści symboliczne środowiska przestrzennego.* Zesz. Nauk. Politechniki Gdańskiej 1983 nr 355, *Architektura* nr 23, s. 23-34.

[49] L. Wygotski, *Psychologia sztuki.* Kraków 1980, s. 330.

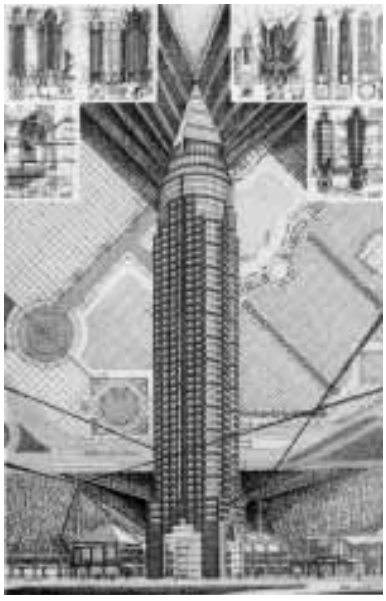
[50] J. Pasierb, *Pionowy wymiar kultury.* Kraków 1983.

77. Świecki gotyk – *Dworzec Satolas* pod Lyonem, 1993, S. Calatrava

że od tego zaczął swoją egzystencję gatunkową. Nie tylko czynił ją sobie poddaną, ale w jej głębi lub na jej powierzchni budował swoje schronienie. Jednak wzrok człowieka nieodmiennie biegł ku górze, i pewnego dnia również dzieła ludzkich rąk wystrzeliły ku niebu. Nastąpiło to z dwóch powodów: po pierwsze, mistycznie, by oderwać się od ziemi i wyjść na spotkanie z Bogiem, głosząc światu Jego chwałę i ogrom ludzkiej czci – i oto strzeliste katedry, wyniosłe dzwonnice i minarety zapanowały nad poziomą linią horyzontu. Drugi powód był czysto pragmatyczny: wznoszenie niedostępnych warowni i zamczysk na skałach miało na celu okazanie światu nie tyle bogactwa, co siły, która skutecznie mogła bronić przed najazdem wroga – był to zarazem materialny pancerz ochronny i ostrzeżenie.

W architekturze współczesnej wzbicie się ku górze stało się pochwałą osiągnięć nowej techniki. Wieża Eiffela i drapacze chmur na Manhattanie miały stanowić niezbity dowód na nieograniczoną moc nie tyle mięśni, co ludzkiego umysłu. Był to materialny przykład poczucia wolności współczesnego człowieka, który nareszcie – dzięki zdobyczom nauki – poczuł, że nadeszła era prawdziwego sięgnięcia ku gwiazdom i że nie ma dla niego granic nie do pokonania.[51]

Jednak to, co przemawia najsilniej w tym pionowym wykresie biegnącym z poziomu ziemi coraz wyżej i wyżej ku niebu, to właśnie symbolizm podobnych poczynań, to metafizyczna wiara w Boga i równie głęboki symbol ludzkich dążeń i przekonań. Wprawdzie racjonaliści i inżynierowie podają wartości owego pionowego wymiaru architektury w metrach, jednak dla kultury i cywilizacji jest to jedna z najbardziej znaczących wartości duchowych.



78. Najwyższy wieżowiec w Europie (271m) – *Messeturm* we Frankfurcie, 1991, H. Jahn

[51] W Japonii powstały już projekty wieżowców, które maja osiągnąć 4000 m. wysokości.

6. Koniec wieku i prze/znaczenia architektury

Centrum konferencyjne Fabryki Vitra w Weil am Rhein

W tradycyjnym społeczeństwie zamkniętym - nie tylko w określonych granicach przestrzennych, ale i w sztywnych ramach wzorców zachowań - człowiek miał poczucie bezpieczeństwa. Przebywał w świecie dobrze sobie znanym, który, właśnie dzięki ścisłym regułom postępowania, był łatwy w odczytaniu i codziennym przeżywaniu. Poczuciu bezpieczeństwa towarzyszyły więc ład i harmonia, obejmujące odpowiednio osobowość człowieka i otaczający go świat. W przestrzeni ów ład dodatkowo wyznaczany był równie mocno skodyfikowaną architekturą - hierarchia społeczna wyrażana za pomocą określonych form architektonicznych była tak czytelna, iż nikt nie mógł się pomylić co do miejsca, w którym się znajduje. Rytuał życia zakorzeniał się w zrytualizowanej formie. Co ciekawe, czynnikiem decydującym o owym poczuciu bezpieczeństwa był czas, poczucie trwania, niezmienności wybiegającej daleko poza wymiar jednostkowej egzystencji. W tak zorganizowanym życiu społeczności w sposób naturalny rozwinęła się **funkcja homeostatyczna,** tzn. zdolność powracania do równowagi, która w jakikolwiek sposób została zachwiana przez różnorakie czynniki, takie jak kataklizmy, wojny, epidemie, ale też rozwój kulturowy i zmiany technologiczne w budownictwie, przy czym homeostaza obejmowała na równi hierarchię społeczną i strukturę funkcjonalną przestrzeni.

Dziś, z chwilą dojścia do uczestnictwa w kulturze całego społeczeństwa, wszystko spada na człowieka naraz i stąd poczucie niemożności podołania, dotrzymania kroku, zrozumienia, ogarnięcia całokształtu zjawisk (...).[52] Zmiany i zaburzenia, jakie nastąpiły w kulturze i życiu codziennym, okazały się zbyt drastyczne, zbyt daleko posunięte - o homeostazie nie ma już mowy, a o prawo do zachowania rytuału musimy walczyć. Zjawisko przyspieszonej i powszechnej migracji w połączeniu z równie masową turystyką pociągają za sobą daleko idące konsekwencje o zasięgu globalnym. Współczesny człowiek ma poczucie osaczenia i wykorzenienia. Dlatego tak ostro sprzeciwia się mentalnym niebezpieczeństwom, na jakie naraża go relatywizm i nieustanne podróżowanie. Dlatego wszędzie, gdzie się pojawi, natychmiast - posiłkując się katalogiem znanych sobie form - buduje "swój" świat, i to buduje dosłownie: przestrzennie. Dzielnica Chinatown w Nowym Jorku to coś więcej niż niemożność asymilacji. To namiastka domu. McDo-

[52] J. Pasierb, op. cit., s. 7 i nast.

nald's pośród azjatyckiej egzotyki to coś więcej niż tylko pomysł na dobry interes i ściśle zracjonalizowane działanie człowieka pragmatycznego. To także swoisty zabieg magiczny, próba odtworzenia, a może uratowania, spoistej egzystencji współczesnego człowieka-podróżnika. Nowe technologie budowlane dają taką szansę, sprawiają, że dziś praktycznie wszystko buduje się z dnia na dzień. A jednak owo „wszystko" pozbawione jest głębszych znaczeń. Nadawanie znaczeń bowiem wymaga czasu, stopniowego nawarstwiania, co nie jest możliwe od razu, gdyż do tego trzeba pokoleń.

W swoim lęku przed światem, w swej niezgodzie na miejsce i czas, w jakich przyszło mu żyć, człowiek współczesny dostrzegł jeszcze jedno wyjście, z którego skwapliwie skorzystał. Jest nim ucieczka od zastanej rzeczywistości. Architektura otwiera niezliczone drogi dla owej ucieczki poprzez materialną kreację innych światów. Dzięki niej możemy uciec w przeszłość, zanurzyć się na powrót w przestrzeni dnia wczorajszego, kiedy to świat był jeszcze naiwny i niewinny, a nasi ojcowie szczęśliwi. Tym należy tłumaczyć pieczołowite odnawianie całych dzielnic i miast w Europie Wschodniej - nowo odzyskana demokracja to także prawo do kultywowania własnej przeszłości. Ale można również uciec w przyszłość, wierząc że jest jeszcze czas, by wszystko zacząć od nowa, bez oglądania się na przeszłość. Science fiction, futurologia, era Wodnika to nic innego, jak taka właśnie ucieczka w przyszłość: marzenie o Utopii, poszukiwanie Arkadii, budowanie krainy wiecznej szczęśliwości. Współczesne podejście do stylu, pozwalające na swobodne łączenie form i mieszanie kanonów, ułatwia tworzenie takich egzystencji "z wyboru".

Z każdym pokoleniem jesteśmy coraz bardziej niezdolni do rzeczywistego, pogłębionego uczestnictwa. Era obrazu, na którą dodatkowo nakłada się globalność zjawisk, sprawiły, iż przeżycie wewnętrzne i refleksja odchodzą w przeszłość (podobnie jak słowo pisane). Kreatywność i zainteresowanie to najbardziej zagrożone elementy osobowości współczesnej, o które trzeba bezwzględnie walczyć, jeśli nie chcemy, by całkowicie zanikły. M. McLuhan już w latach 60. pisał, iż na ukształtowanie społeczeństwa bardziej wpływa rodzaj środków, których ludzie używają w celu porozumiewania się między sobą, niż sama treść.[53] W kulturze masowej wydaje się to oczywiste - ważne jest nie tyle samo wydarzenie, ile fakt, że mówiono o nim w telewizji. Idąc dalej za McLuhanem, który stwierdził, że *środek przekazu jest przekazem*, warto przyjrzeć się językowi, jakim posługuje się architektura. Zobaczymy wówczas bardzo wyraźnie, iż przejęła ona takie

[53] Por. M. McLuhan, *O środkach przekazu.* 1964.

właśnie myślenie i to nie dlatego, jak to bywało dawniej, by z określoną ideą dotrzeć do indywidualnego odbiorcy, lecz żeby zapanować nad odbiorcą masowym. A oznacza to tylko jedno: spłaszczenie znaczeń. *Następuje zanik i redukcja funkcji języka architektury na rzecz innych języków werbalnych i wizualnych, co powoduje procesy dezintegracji formy architektonicznej poprzez utratę świadomości jej znaczenia (...)*.[54] Dodajmy: utratę świadomości znaczenia nie tylko lokalnego, ale także szerszego i bardziej ogólnego, gdyż nie rozumiejąc własnych kodów znaczeniowych, człowiek pozbawiony jest narzędzi intelektualnych do przeprowadzenia analizy porównawczej. Czyli, mówiąc inaczej, nie potrafi wyciągać wniosków na temat całości na podstawie wiedzy cząstkowej.

Od chwili, kiedy J. Królikowski zauważył niepokojące zjawisko zaniku funkcji języka architektury, minęło niespełna dwadzieścia lat. Dziś wiemy, że nasz świat poszerzył się o dodatkowy wymiar - wirtualny. Zanika kolejna funkcja architektury jako materialnego, trwałego tła naszej egzystencji. Człowiek powoli acz nieuchronnie traci kontakt emocjonalny z naturą, zatraca rozumienie swojego miejsca we wszechświecie, zapomina o symbolach i archetypach, które dla jego ojców i dziadów miały podstawowe znaczenie egzystencjalne, filozoficzne, ontologiczne. Odłączony od naturalnego podłoża ziemi, odcięty sztucznym światłem od nieba, oddychający nienaturalnym powietrzem klimatyzowanych pomieszczeń, sam powoli staje się mieszkańcem wyizolowanej przestrzeni wirtualnej, stechnicyzowanej i pozbawionej pierwotnych znaczeń. Również komunikacja międzyludzka ulega podobnemu zaburzeniu, gdyż coraz częściej odbywa się wyłącznie "po łączach", a oznacza to coś zupełnie innego niż głos drugiego człowieka - rozmówcy - w słuchawce telefonicznej. Przekaz informacji, polecenie dla banku, wideo-konferencja, nawet zakupy w wirtualnym megasamie, który nie jest prawdziwym budynkiem, gdyż istniejąc jedynie w komputerze, sam również staje się elementem pewnej rzeczywistości nierzeczywistej - dotychczasowe interakcje społeczne zostają przetworzone na bity, krążące w międzykontynentalnej sieci internetu. Nowa symbolika człowieka współczesnego, swoisty katechizm *homo technologiae*, nie jest w stanie owej alienacji zagłuszyć ani wytłumaczyć.

79. Rzeczywistość nierzeczywista – *internetowy Alphaworld* zaludniany przez avatary, nasze wirtualne odpowiedniki

Zawładnięcie takim „nowym" odbiorcą wydaje się odbywać na dwa sposoby: poprzez tworzenie wzorów powtarzalnych i poprzez tworzenie miejsc nasyconych już nie kilkoma, lecz tysiącem możliwości. A więc obok architektury powielanej będziemy mieli do czynienia z takimi molochami, jak megasamy, miasteczka handlowe, amerykańskie *moles*, wielkie centra i wielopiętrowe pasaże, w których klient dosłownie „ginie" na całe dnie, czasem po prostu dlatego, że nie może

[54] J. Królikowski, op. cit., s. 178.

znaleźć wyjścia, ale częściej dlatego, że nieprzebrana wielość oferty atakuje i osacza jego zmysły, świadomość, psychikę. Dotyczy to nie tylko sfery dóbr materialnych, ale i skumulowanej rozrywki, którą oferują centra kulturalne z wieloma salami kinowymi, domy kultury, wielopiętrowe restauracje czy dyskoteki. [55]

Te dwa sposoby ukształtowania przestrzeni są odpowiedzią na podstawowe postulaty kultury masowej: postulat jednolitości i powszechności. To już nie podmiot indywidualny (ja-jednostka-człowiek) jest odbiorcą towaru czy wiadomości, lecz podmiot zbiorowy, cały świat, my wszyscy. Za tak szeroko rozbudowaną, „wielofunkcyjną", zbiorową odpowiedzią kryje się naiwne, choć pozornie jakże optymistyczne, uproszczenie. I to nie tylko uproszczenie oceny intelektualnej ludzkich postaw, lecz także przestrzeni architektonicznej. Człowiek ,,techniczny" jest nadmiernie ruchliwy, on nie pyta i nie zastanawia się, tylko działa, równie szybko przeskakując z jednego zagadnienia na drugie, jak z miejsca na miejsce. A więc przestrzeń dziś kreowana musi mu to szybkie działanie umożliwiać. Tempo oznacza bowiem sprawność, przystosowanie, operatywność w pracy, dyspozycyjność. Natomiast spadek tego tempa oznacza spadek kondycji, a stąd prosta droga do przegranej. Wniosek z tego płynący może wydać się dość zaskakujący: architektura, która spowalnia tę ruchliwą aktywność, sama skazana jest na klęskę i opuszczenie.

Obok dwóch podstawowych miejsc – miejsca pracy i domu – świat współczesny wykreował w masowej wyobraźni, trzecie nie mniej ważne: miejsce rozrywki, które coraz częściej usuwa na plan dalszy, a gdzieniegdzie nawet całkowicie wypiera znaczenie domu rodzinnego jako gniazda i schronienia po pracy, oraz jako miejsca odpoczynku i rozrywki (odpoczywa się w kinie lub na sali gimnastycznej, śluby i imieniny urządza się w restauracjach albo wynajętych salach).[56]

Praktyka powielania form, a nawet całych rozwiązań przestrzennych, jakkolwiek niosąca w sobie schematyzm i uproszczenie, ma zdol-

---

[55] Rozważając stosunek współczesnego człowieka do liturgii, J. Pasierb pisał: *O ile symbolem „cywilizacji obrazu" jest komiks, o tyle digest posiada wszelkie cechy symbolu związanej z kulturą masową percepcji ułatwionej. Niechęć do wysiłku myślowego, do samodzielnego myślenia, zastanawiania się, dociekania, stanowi niemałą przeszkodę w odbieraniu słowa Bożego. Towarzyszące tym zjawiskom rozleniwienie i apatia wyraża się nie tylko w braku konsekwencji życiowych, ale nieraz warunkuje negatywnie samo uczestnictwo. (...) Nastawienie konsumpcyjne, zanik zmysłu kontemplacji i podziwu (...) to dalsze objawy związane z tym samym zjawiskiem*. Op.cit., s. 31.

[56] J. Huizinga pisząc o elementach ludycznych w kulturze współczesnej, używa określenia "puerylizm" na oznaczenie infantylnych zachowań z tym związanych. „*Są to przeważnie nawyki albo spowodowane, albo ułatwione techniką dzisiejszych kontaktów intelektualnych. Należy do nich np. łatwa do zaspokojenia, nigdy nie nasycona potrzeba banalnej rozrywki, pogoń za brutalną sensacją, uciecha z masowych widowisk*." J. Huizinga, *Homo ludens – zabawa jako źródło kultury.* Cyt. za J. Pasierb, op. cit., s. 32.

ność otwierania zamkniętych enklaw społecznych. Przekracza granice fizyczne i kulturowe, włamuje się niejako do tradycyjnych zwartych systemów przestrzennych. Rozbija tym samym przestrzenne kody architektoniczne, każąc człowiekowi korzystać z nowych form o określonych – wyłącznie praktycznych – znaczeniach i funkcjach, które nie wyrosły na glebie jego własnej tradycji. Warto tu zauważyć, że jest to działanie skierowane jedynie na sferę konsumpcji i materializmu – nikt nie waży się budować sieci kościołów czy muzeów. Architektura naznaczona treścią nie podlega ani powielaniu, ani przenoszeniu. Istotne symbole nadal pozostają wrośnięte w miejsce.

Czy jednak, spoglądając na architekturę współczesną, możemy powiedzieć, że mamy dziś do czynienia wyłącznie ze światem tworzonym przez technokratów dla człowieka masowego, który jest równie mocno stechnicyzowany? Nadzieja pozostaje w tajemnicy, w poezji, w filozofii i humanistycznej wizji świata – tam kryją się nadal treści niejednoznaczne, symbole niewykorzenione, tam są jeszcze pytania wciąż czekające na swoją odpowiedź. I jak długo obok sieci, schematów i wzorców „z metra" powstawać będą dzieła artystów ducha i formy, tak długo człowiek myślący, aktywny, poszukujący, słowem: człowiek zdolny do głębszej refleksji i przeżycia metafizycznego zawsze znajdzie przestrzeń nasyconą treściowo, która do niego przemówi.

80. Harmonijne połączenie konotacji kultury i natury, sacrum i profanum: złożenie rąk do modlitwy, strzeliste góry, biblijny namiot świątyni – *Kościół Matki Boskiej Cudownego Medalika* w Zakopanem, 1988, T. Gawłowski, T. Lisowska-Gawłowska

* * *

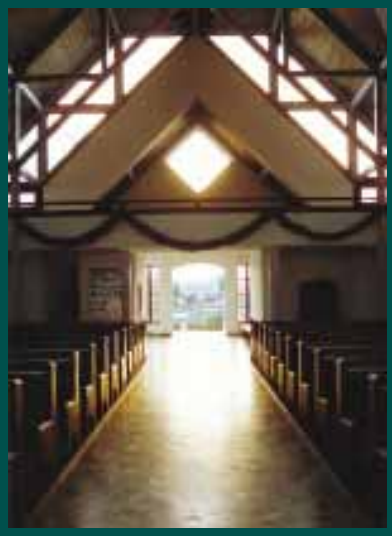
Co wyróżnia niektóre dzieła architektury spośród innych, co powoduje, że zwracają naszą uwagę, zyskują akceptację, wywołują zachwyt? Największe z nich w sposób mistrzowski rozwiązują nie tylko problemy warsztatowe, ale także trafiają do odbiorcy, gdyż niosą z sobą przekaz pełen znaczeń, odwołując się do jego wiedzy i wyobrażeń, poruszając jego myśli, odczucia, emocje. Cechą wspólną przedstawionych powyżej obiektów jest to, że w ich formach architektonicznych zostało zawarte – i wyrażone symbolicznie – określone przesłanie, dzięki czemu stały się one elementami znaczącymi w przestrzeni egzystencjalnej. Warstwa znaczeniowa została w nich świadomie zastosowana jako język, kod, system znaków, dzięki czemu ich wymiar poszerza się o notacje i konotacje, a wszystko po to, by forma była czymś więcej niż tylko czystym tworem przestrzennym. Dla osiągnięcia tego celu architekci posługują się różnorodnymi środkami: metaforą, symbolem, tradycją, kanonem, stylem, gestem, odniesieniem, innowacją, a nawet grą, pozorem czy ironią. Wielorakość tych środków odpowiada złożoności współcześnie przekazywanych treści. Warstwa znaczeniowa najczęściej ujawnia się w ogólnym wyglądzie budynku, czasem tylko w detalach, a zdarza się, że jest ukryta w strukturze budynku, geometrii planu, składni elementów. Znaczenia mogą być odczytywane w cechach zastosowanych materiałów i technologii, w grze światła, koloru, dźwięków, a nawet zapachów. Można je odczytać także ze sposobu, w jaki budynek nawiązuje dialog z otoczeniem.

Rozwój technologii budowlanych w ostatnich dziesięcioleciach, dostępność i łatwość stosowania różnorodnych materiałów pociągają za sobą często niekontrolowane efekty. Wynika to zazwyczaj z nie w pełni uświadomionych aspektów kompozycyjnych na etapie tworzenia formy, a także nie dość jasno przewidzianych konsekwencji jej percepcji. W świecie współczesnym zmierzającym do uniformizacji – co nieuchronnie prowadzi do stopniowego zanikania dotychczasowych wartości ludzkiej egzystencji – ważne staje się, by sens środowiska przestrzennego nie tylko zachować, ale wzbogacać w sposób świadomy i kontrolowany. Architekci biorą w tej dramatycznej grze ze światem aktywny udział, tworząc coś więcej niż same tylko budynki: uzbrojeni w arsenał niemal nieograniczonych możliwości technologicznych i materiałowych w rzeczywistości stają się reżyserami nowych przestrzeni egzystencjalnych. Tu właśnie tkwi szansa: architektura – zamiast pogłębiać technokratyczną samotność człowieka – może, i powinna, budować nowe wzory nie tylko mierzone wartością estetyczną, ale

i etyczną, wyrażającą wszelkie aspekty kulturowe i aspiracje duchowe. *Architektura jest jednością natury, techniki, sztuki, jedności, w której człowiek odnajdywać może jedność swojej psychiki*.[57] Jako dziedzina ściśle związana z rzeczywistością, jest architektura formą materialną wpisaną w środowisko przestrzenne, ściśle uzależnioną od czasu, w którym powstała. To właśnie sprawia, że na architekturze bardziej niż na innych dziedzinach twórczości człowieka odciska się piętno epoki, historii, określonego porządku społeczno-politycznego. Zmiany społeczne powodują zmiany w sposobie pojmowania określonych treści, znaczeń i symboli. Wiedza na temat warstwy znaczeniowej w architekturze potrzebna jest nie tylko twórcom, ale i odbiorcom, wymaga też popularyzacji zarówno wśród inwestorów, jak i użytkowników przestrzeni architektonicznej. Jest to istotne w procesach identyfikacyjnych, jeśli człowiek ma się dobrze czuć w swoim środowisku przestrzennym i jeśli ma ono stanowić dlań istotną wartość egzystencjalną.

Forma pozbawiona znaczenia milczy, jest zamknięta na interpretację, nie inspiruje odbiorcy. Forma wzbogacona o znak i symbol – otwarta – skłania do przetwarzania impresji i przeczuć na myśli i słowa; staje się **znaczącym** elementem przestrzeni. Przebywanie pośród architektury nasyconej znaczeniami stwarza człowiekowi możliwość poszerzenia wymiarów własnej egzystencji, możliwość identyfikacji z innymi przestrzeniami i odmiennym życiem. Wartości duchowe, intelektualne, emocjonalne wpisane w formę i przestrzeń poprzez określone zabiegi architektoniczne stają się komunikatem płynącym od twórców ku odbiorcom. Komunikatem, który posiada nieograniczoną zdolność kreowania nowych światów.

[57] P. Trzeciak, *Historia, psychika, architektura.* Warszawa 1988.



Moje próby kształtowania warstwy znaczeniowej w architekturze

Początkiem i źródłem
dobrego pisania jest mądrość
Horacy, List do Pizonów

Myśl tę możemy rozwinąć i przenieść na wszelką kreację, bo tylko wtedy kreacja staje się wypowiedzią, która niesie jakąś wartość i – sens. Kto uzna tę zasadę, chcąc nie chcąc musi sięgnąć do wiedzy o życiu wspólnoty, dla której tworzy. Musi postarać się o połączenie piękna z pożytkiem. I musi mieć świadomość, że poprzez swoją pracę mówi **do** kogoś: do mieszkańca domu, miasta, kraju. Do odbiorcy.

Omawiając problematykę teoretyczną posługiwałem się przykładami uznanych dzieł światowej architektury, ale także mniej znanych projektów oraz prac studenckich. W każdym bowiem, nawet najmniejszym temacie **znaczenie** leży u podstaw jego koncepcji formalnej. Fakt ten, na poziomie procesu twórczego, dotyka każdego architekta, niezależnie od stopnia świadomości i zaangażowania myślenia refleksyjnego. Usprawiedliwić to może prezentację również moich własnych projektów, które posłużą jako przykład w analizie przystawalności paradygmatu teoretycznego do naszej codziennej praktyki zawodowej. Pozwolą sprawdzić, czy i w jakim stopniu, biorąc na warsztat kolejne zadanie, dotykamy choćby w drobnym stopniu „części wspólnej" – języka znaczeń i symboli.

Projekty przedstawione zostały w sześciu działach tematycznych:

1. Architektura bez kubatury
2. Monumenty
3. Świątynie
4. Architektura przestrzeni publicznej
5. Biura
6. Domy mieszkalne

1. Architektura bez kubatury

Mała architektura, zwana niekiedy umeblowaniem przestrzeni otwartych, chociaż nie ma takiej wagi jak same budowle, stanowi dla nich oprawę, ramę, która w płynny sposób łączy rozdzielne „światy" formy architektonicznej i otoczenia, łagodząc granice, zacierając dysonanse, nawiązując „dialog" nie tylko przestrzenny, ale i społeczny. Jest to niezwykle istotne zwłaszcza w dwóch przypadkach: gdy architektura wkracza w zastaną przestrzeń zbyt gwałtownie, ingerencją swoją zaburzając dotychczasowy porządek i zaprzeczając tradycji miejsca, lub też wtedy, gdy forma architektoniczna z różnych powodów „milczy" – jest bezdusznym tworem reprezentującym czyjś interes (zwłaszcza polityczny, ale i ekonomiczny) – mała architektura jest wówczas jedynym ratunkiem, i to zarówno dla samej przestrzeni, jak i dla zamieszkujących ją ludzi.

Sztuka w przestrzeni osiedlowej. Reakcja na skutki unifikacji osiedli mieszkaniowych z „wielkiej płyty", które zaczęły masowo powstawać w latach 70. Wprowadzanie elementów plastycznych do prostych form z surowego betonu pozwalało wzbogacić je o wartości estetyczne, dzięki którym szare blokowiska zamieniały się w miejsca nieco bardziej zindywidualizowane i o ludzkiej skali.

Pawilony namiotowe. System przestrzenno-konstrukcyjny umożliwiający montowanie zmiennych, rozbieralnych obiektów wyposażenia imprez plenerowych.

Sztuka w przestrzeni osiedlowej

Osiedla: Żabianka, Zaspa, Morena w Gdańsku[58]

Jacek Krenz, Maria Kuczyńska
Projekty i realizacje: 1974-1984

Przestrzeń mieszkalna współczesnych osiedli mieszkaniowych, wznoszonych masowo w latach 70. i 80. w prymitywnej technologii prefabrykowanej, zredukowana została wyłącznie do podstawowej funkcji bytowej, tym samym pozbawiając mieszkańców możliwości przeżywania estetycznego ich otoczenia. Wywoływało to krytykę zarówno ze strony mieszkańców tych osiedli, jak i środowisk twórczych, których przedstawiciele podejmowali się róż-

[58] Prace te powstały w ramach działań Grupy Kadyńskiej, skupiającej plastyków i architektów związanych z Międzynarodowymi Plenerami *Ceramika dla Architektury*, które Edward Roguszczak organizował w latach 1973-76 w Kadynach, w woj. elbląskim. Projekty i realizacje przedstawione zostały w pracy doktorskiej autora: *Wartości estetyczne terenów otwartych w osiedlach mieszkaniowych*, Gdańsk 1980. W rozprawie tej omówiono rolę wartości estetycznych w procesach kształtowania i percepcji środowiska przestrzennego.

81a. Osiedle Żabianka. Plac zabaw *Robinsonada*

nych działań zmierzających do przeciwstawienia się monotonii i pustce znaczeniowej. Posługując się specjalnie w tym celu zaprojektowanymi elementami plastycznymi artyści plastycy i rzeźbiarze, często we współpracy z architektami, starali się dopisywać treści estetyczne i symboliczne, indywidualizować przestrzeń, tym samym sprowadzając skalę tych masowych megarozwiązań do wymiarów życia jednostki-człowieka-rodziny. Wzbogacenie struktury przestrzennej o jasno określone elementy, wytyczenie czytelnych kierunków, zaprojektowanie różnorodnych miejsc rekreacyjnych, dodanie zdecydowanej kolorystyki – wszystko to sprawiło, że wiele osiedli nabrało określonego charakteru, cech indywidualnych, ułatwiających identyfikację i sprzyjających wyższym fazom percepcji.

81b i c. Osiedle Żabianka. Różnorodność form „parteru" skontrastowana z monotonią ścian budynków
d, e, f. Osiedle Żabianka. Plac zabaw *Wioska indiańska*, ogród wodny i plac rekreacyjny.
g, h, j. Osiedle Morena. Kolorystyka elewacji, place zabaw *Piramidy*.

b

c

d

e

f

g

h

j

a

Pawilony namiotowe

Obiekty wyposażenia imprez plenerowych

Jacek Krenz, Marta Radziwiłowicz
Konstrukcja: Andrzej Mach
Projekt: 1983[59]

Projekt systemu przestrzenno-konstrukcyjnego umożliwia montowanie różnorodnych rozbieralnych obiektów wyposażenia imprez plenerowych, takich jak wystawy, koncerty, jarmarki, zawody, festyny itp. Z odpowiednio dobranego zestawu elementów systemu: ścian, drzwi, podłóg, szkieletu, przekryć i złącz składać można pawilony namiotowe o zróżnicowanych bryłach, układach elewacyjnych i funkcjonalnych. Elastyczność systemu daje możliwość uzyskiwania obiektów o powierzchni od 8 do 76 m^2. Pawilony projektowane były z myślą o wykorzystaniu ich głównie w Sopocie i innych nadmorskich miejscowościach wypoczynkowych w miesiącach letnich. Zostały więc obdarzone formą i kolorystyką nawiązującą do stylu założeń plenerowych i obiektów sezonowych w kurortach z okresu *belle epoque*. Swoją lekkością wzbogacają pejzaż miast o kolor, zwiewność i zmienność.

82a, b, c, d, e. Przykładowe zestawy elementów systemu

[59] Projekt powstał w Spółdzielni Pracy Wzornictwa Przemysłowego FORMAT w Gdańsku w ramach prac badawczo-wdrożeniowych finansowanych przez Ministerstwo Kultury i Sztuki z Funduszu Rozwoju Twórczości Plastycznej.

b

c

d

e

2. Monumenty

Pomniki, mauzolea, a także różnego rodzaju tzw. instalacje to obiekty, w których funkcja przekazu określonych treści symbolicznych i artystycznych jest głównym, a czasem jedynym motywem dla ich powstania. Zatem symbol i forma artystyczna stanowią ich podstawową funkcję. Obiekty tego typu powstają najczęściej z inicjatywy i na zamówienie społeczne, jako że w życiu społecznym stanowią wartość wyższego rzędu: są świadectwem ludzkich dokonań, historii narodu, przemian politycznych, wydarzeń ważnych dla całego społeczeństwa. Jak sama nazwa wskazuje, są to przeważnie dzieła o monumentalnej skali – to jeden z ważniejszych metawyznaczników; do innych zaliczyć należy: głębokie nasycenie symboliką i metaforą oraz dążenie do osiągnięcia wymiaru ponadczasowego.

Pomnik Poległych Stoczniowców 1970 w Gdańsku. Zaprojektowany i wzniesiony w ciągu czterech miesięcy w gorącym okresie narodzin *Solidarności*. To hołd złożony przeszłości, lecz także zapis chwili – znak siły powstającego ruchu społecznego.

Pawilon Gdański na międzynarodowej wystawie Współczesnej Sztuki i Architektury Północy w Leeuwarden, Holandia 1990. Przeciwstawienie dwóch światów – światła i ciemności – nawiązuje do ówczesnych gwałtownych zmian politycznych w Europie Wschodniej.

a

Pomnik Poległych Stoczniowców 1970

Gdańsk, Plac Solidarności

Twórcy pomnika: Bogdan Pietruszka, Wiesław Szyślak,
Robert Pepliński, Elżbieta Szczodrowska-Peplińska
Autorzy projektu małej architektury wokół pomnika i Placu Solidarności:
Szczepan Baum, Jacek Krenz, Wojciech Mokwiński
Projekt i realizacja: 1980

Pomnik stoi na tle muru Stoczni Gdańskiej w pobliżu Głównej Bramy. Składa się z trzech stalowych krzyży wysokości 42 m, z ukrzyżowanymi na nich kotwicami. Twórcy pomnika w sposób następujący sformułowali jego ideowe i artystyczne przesłanie:

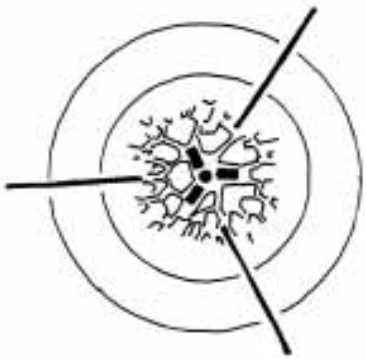
W miejscu, w którym wsiąkły krople krwi poległych stoczniowców, po dziesięciu latach wyrosły trzy krzyże, przebijając skorupę fałszu, obłudy i cynicznej obojętności na ludzkie losy. Od tysiąca lat w polskiej symbolice narodowej krzyż stanowi symbol wiary. Z końcem XVIII wieku kotwica oznacza dla następnych pokoleń Polaków symbol nadziei. Trzy krzyże łączące się ramionami we wspólnym kręgu symbolizują pierwszych poległych stoczniowców w grudniu 1970 roku (...). Trzy ukrzyżowane kotwice oznaczają kolejne lata: 1956, 1970, 1976 – lata ukrzyżowanych nadziei.

Tę erupcję nadziei metaforycznie wyraża ukształtowanie podstawy pomnika ze spękanych bloków betonowych. Szczeliny wypełnione są ciemniejszą kostką brukową, by owe spękania

b

83a. Podstawa pomnika,
b. Montaż pomnika, listopad 1980

83c. Widok ogólny



wydobyć i podkreślić. Nawierzchnia wokół pomnika przebiega koliście pasami bruku: te kręgi symbolizują *Solidarność*, są znakiem zataczającej coraz szersze kręgi idei – jak dzieje się z wodą, w którą wpadnie kamień. Okrąg, jako najbardziej wyrazista i magiczna figura geometryczna, współbrzmi tu z siłą wyrazu strzelistego pomnika. Kręgi poprzecinane są drogami poprowadzonymi promieniście od krzyży w trzech kierunkach. W miejscu, w którym jedna z nich dochodzi do pobliskiego muru Stoczni Gdańskiej, gdzie zginęli stoczniowcy, wmurowano tablicę i ustawiono posąg robotnika. Na murze umieszczono tablicę z wyrytym wersetem z Psalmu 29:

Pan da siłę swojemu ludowi,
Pan da swojemu ludowi błogosławieństwo pokoju.

a

Pawilon Gdański

na wystawie Współczesnej Sztuki i Architektury Północy

Leeuwarden, Holandia 1990

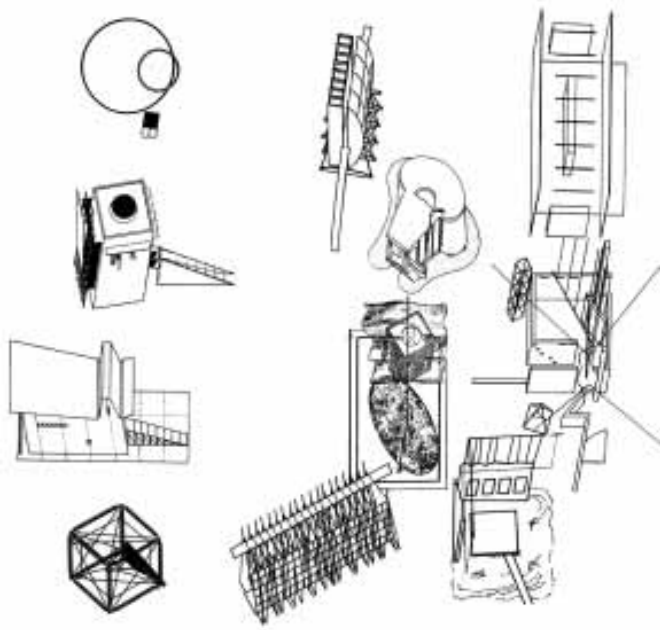
Jacek Krenz
Obrazy: Teresa Miszkin
Projekt i wykonanie pawilonu: 1990

Wystawa *11 Cities /11 Nations Contemporary Nordic Art and Architecture* wraz z towarzyszącym jej seminarium miały w zamierzeniu organizatorów zbadać specyfikę architektury i sztuki Europy Północnej. Jedenaście pawilonów manifestowało architekturę i sztukę miast położonych w Europie powyżej 53° równoleżnika. Obok Leeuwarden, miasta, w którym odbywała się wystawa, swoje pawilony miały: Reykjavik, Dublin, Edynburg, Hamburg, Oslo, Kopenhaga, Sztokholm, Tallin, Helsinki oraz Gdańsk. Pawilony rozmieszczone były w układzie powtarzającym relacje geograficzne. Wybrany przez organizatorów architekt z każdego z wymienionych miast projektował przestrzeń ekspozycyjną dla skojarzonego z nim artysty plastyka z tego samego miasta.[60]

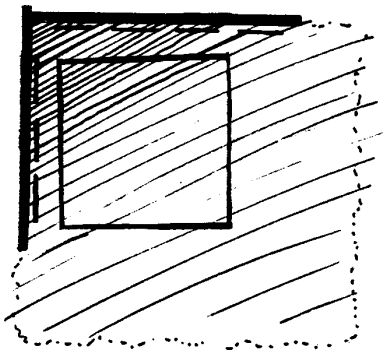
[60] W towarzyszącym wystawie katalogu przedstawione zostały poszczególne kompozycje oraz sylwetki ich autorów, a także eseje o kulturze artystycznej danego miasta. Autorem tekstu o Gdańsku był Jerzy Limon.

b

84a. Pawilon Gdański,
b. Wejście na wystawę. Składane gazebo (kasa) wg projektu Aldo Rossiego



84c. Plan ekspozycji. Pawilony rozmieszczone w układzie powtarzającym relacje geograficzne (Pawilon Gdański znajduje się w prawym dolnym rogu)



Gdański pawilon wyobraża egzystencjalny mikrokosmos człowieka, rozpięty pomiędzy dwoma przeciwstawnymi światami. Jeden z nich, zewnętrzny, to jasny i uporządkowany świat wartości pozornie spójnych, lecz powierzchownych, drugi – to mroczny świat głębokich, złożonych wartości egzystencjalnych. Ideę tę konkretyzowały elementy architektoniczne, wśród których główny akcent stanowiła ściana rozdzielająca te światy: od zewnątrz jasna i gładka, od wewnątrz – ciemna i fakturowa. Widzowie, kierując się do wnętrza pawilonu, byli początkowo olśnieni silnym blaskiem. Spojrzenie pod światło pozwalało dostrzec ledwie zarysy ściany i jej odłamków wyłaniających się z piasku u ich stóp. Przekroczywszy barierę światła, wchodzili w strefę cienia, na podwyższoną platformę, gdzie nagle ich oczom ukazywały się obrazy, a na nich ludzie jakby unoszący się w powietrzu, odarci z tego wszystkiego, co w życiu powierzchowne, przemijające. Zastosowanie tej kontradykcji znaczeń było swoistą próbą odpowiedzi na pytanie o jakość i prawdę egzystencjalną światła i ciemności: – *czy jasność wydobywa wartości, czy też czasem powoduje, że blakną i rozpływają się w tle? – czy mrok je zatraca, czy może przechowuje i chroni przed utratą?*

Zastosowane środki miały stworzyć przestrzeń o dużym ładunku ekspresji, by – poprzez wieloznaczność swojej symboliki – tym mocniej oddziaływać na widza. Symboliczne było tu także operowanie światłem. Silny jego snop bijący z jednego kierunku dzielił ten „świat kreowany" na dwie przeciwstawne sobie strefy: jasną i mroczną. Rdzawe, przyćmione światło w strefie mroku wydobywało jakby z niebytu różnorodne przedmioty z życia powszedniego przysypane piaskiem – który jest symbolem zapomnienia – stanowiły swoiste memento na temat *przemijania postaci tego świata*.

3. Świątynie

Architektura sakralna dąży do tworzenia przestrzeni pomagającej w odczuwaniu Boga, która wyrażałaby to, co niewidzialne za pomocą materialnego tworzywa. Dlatego w projektowaniu świątyń szczególny akcent położony jest na nasycenie przestrzeni znaczeniem metafizycznym.

Kościół Matki Boskiej Częstochowskiej w Gdańsku.
Strefa wejścia symbolizuje przekraczanie progu oddzielającego przestrzeń sacrum od profanum.

Kościół Wniebowzięcia Matki Bożej w Wąglikowicach.
Najgłębsze symbole sakralności wyrażone w prostych formach i materiałach.

85a. Widok z parku

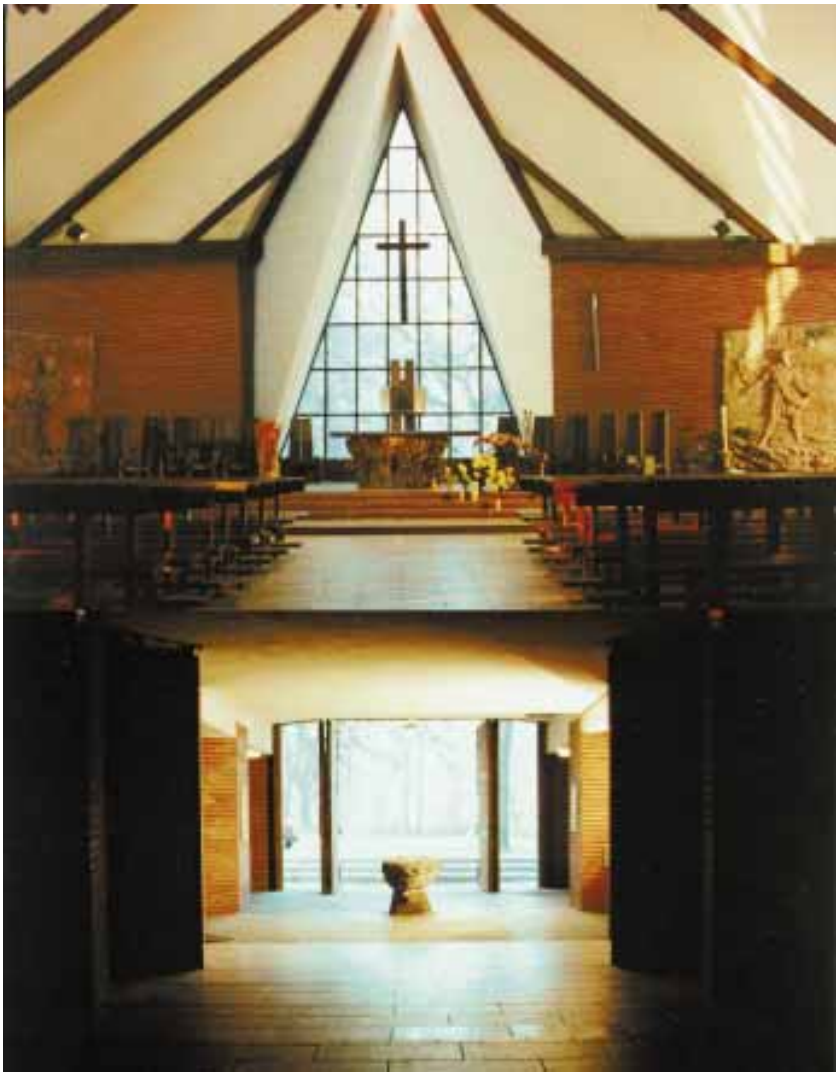
Kościół Matki Boskiej Częstochowskiej

Gdańsk

Architektura: Mirosław Bartoszewicz, Jerzy Kaczorowski, Zbigniew Pomaz, Jerzy Szczypiński
Płaskorzeźby ceramiczne: Janina Karczewska
Drzwi z brązu: Janina Stefanowicz-Schmidt
Mała architektura: Jacek Krenz
Opracowanie rzeźbiarskie granitowej kropielnicy: Stanisław Gerada
Projekt i realizacja: 1982–1989

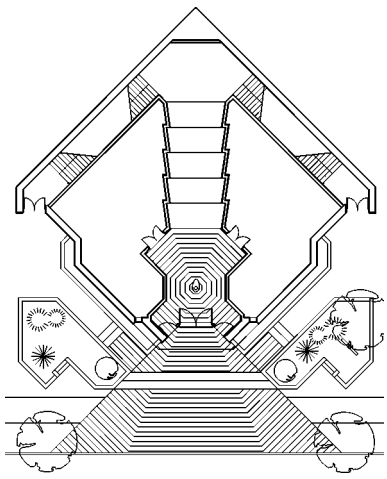
Kościół położony jest przy ul. Marii Curie-Skłodowskiej, prowadzącej do Akademii Medycznej, tuż przy chodniku, na małej, ograniczonej zabudową działce. Nie ma więc placu przed wejściem. Szerszą perspektywę i ekspozycję uzyskuje dzięki rozległemu parkowi położonemu po przeciwnej stronie ulicy.

Koncepcja ukształtowania terenu przed kościołem i partii wejściowej podporządkowana została zogniskowaniu w punkcie położonym wewnątrz tuż za progiem świątyni. Tu, po środku przejścia wiodącego do kościoła, który znajduje się piętro wyżej, umiesz-



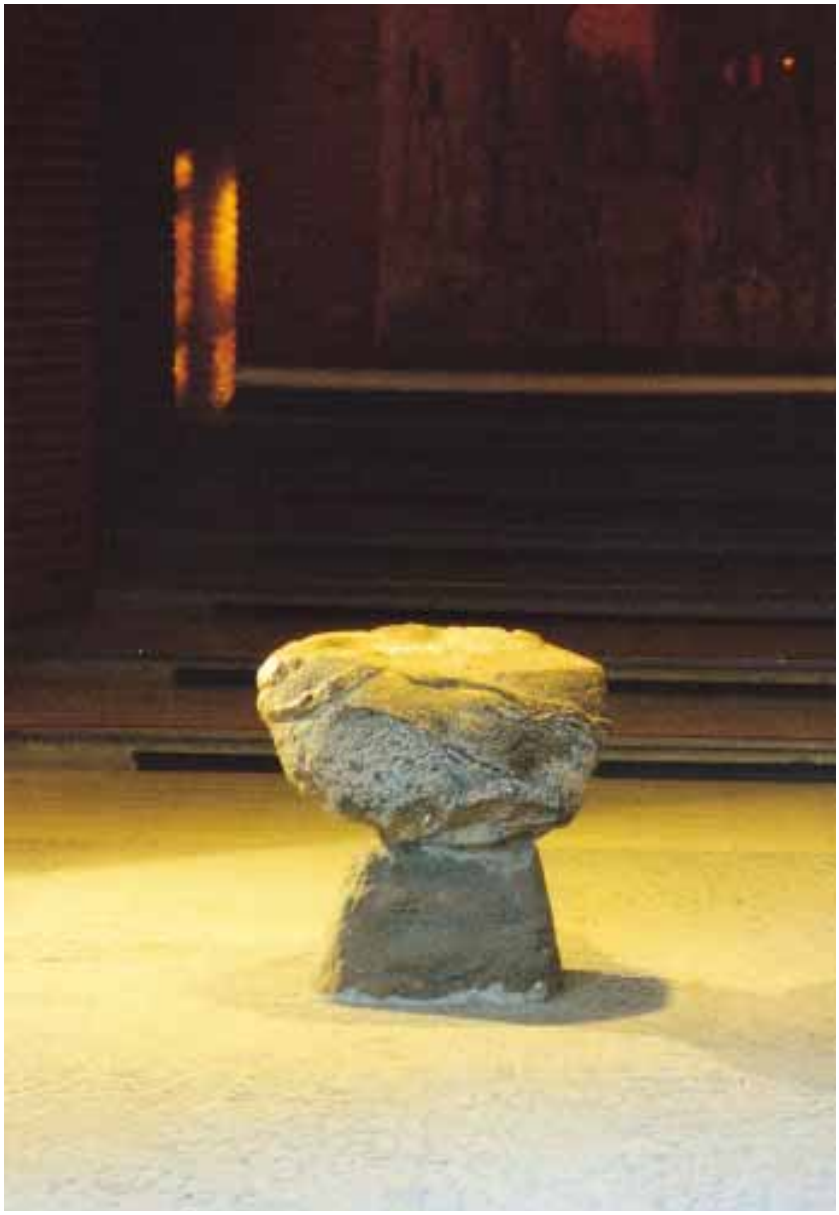
85b. Zetkniecie sacrum i profanum. Poziom wejścia – kropielnica – obrzędowe oczyszczenie przed przekroczeniem granicy sacrum. Poziom główny kościoła – stół ofiarny

czono kropielnicę zrobioną z głazu narzutowego z wyżłobieniem na wodę święconą. Ten surowy kamień wsparty na kamiennej podstawie stanowi właśnie ów punkt centralny, gdzie następuje pierwsze zetknięcie dwóch światów: profanum i sacrum. Kompozycja wejścia do kościoła ma za zadanie podkreślić tę ideę. Brukowa nawierzchnia przed kościołem wnika do wnętrza. Symbolizuje to wprowadzenie świata zewnętrznego, doczesnego w świat uświęcony, gdzie panuje wymiar boski. Kulminacja tego styku odbywa się dokładnie w tym samym miejscu planu, lecz piętro wyżej, w ołtarzu. Tam dokonuje się uświęcenie doczesności, symbolicznie obecnej przez umieszczone w tle stołu ofiarnego okno, w którego trójkątnej ramie widać drzewa i alejki parkowe.[61] To spotkanie dwóch światów w górnym kościele jest „dwustronne" – z ulicy widać wieczną lampkę płonącą przy ołtarzu.



85c. Rzut parteru

[61] Podobnie jak w *Kaplicy Fitzwilliam College* w Cambridge, patrz s. 35÷36.



85d. Kropielnica

Układ stopni i murków, koncentryczne ułożenie kostki brukowej oraz punktowe oświetlenie skierowane pionowo w dół na kropielnicę podkreślają wyrazistość tej kompozycji. Woda w wyżłobieniu naturalnego głazu przywodzi na myśl biblijne skojarzenia. W miejscu tym wierni w geście znaku krzyża wodą święconą dokonują obrzędowego oczyszczenia przed przekroczeniem granicy sacrum.

Zarówno ukształtowanie terenu, jak i dwupoziomowość samej świątyni wytyczają człowiekowi „drogę do Boga". Jej elementy: spiżowe drzwi – brama do domu bożego, kropielnica ustawiona na drodze przez dolny korytarz, schody prowadzące na górę do właściwej świątyni, w sposób symboliczny wiodą człowieka przez kolejne progi oczyszczenia, przygotowując go do spotkania z Bogiem.

Kościół Wniebowzięcia Matki Bożej

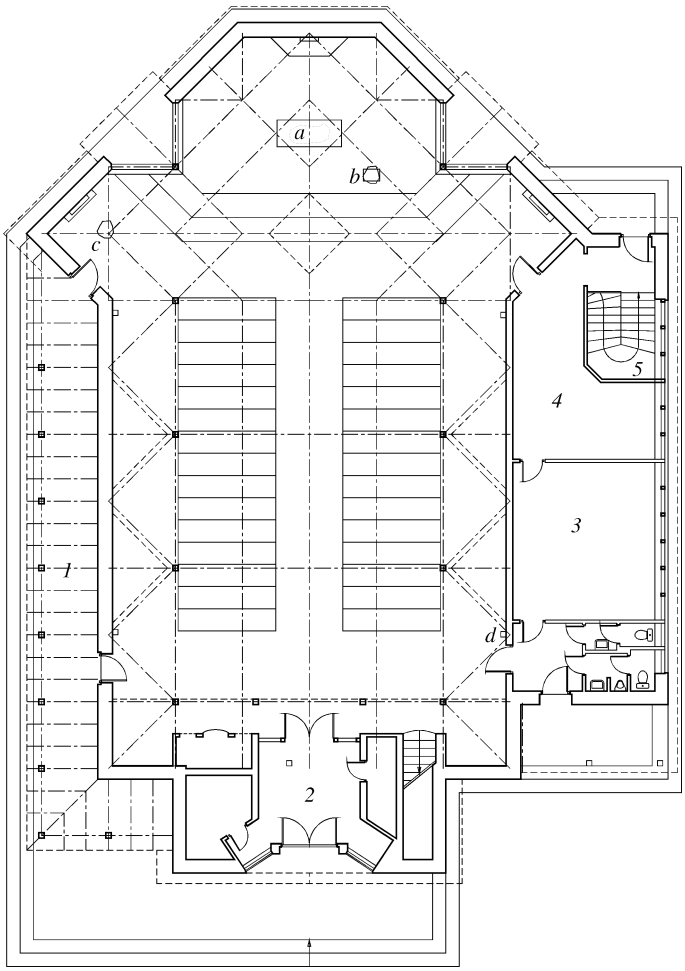
Wąglikowice

Jacek Krenz, Piotr Loch,
Projekt: 1988, realizacja: 1989-1993

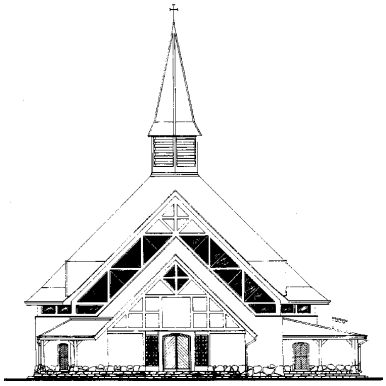
Kościół położony w obrębie Wdzydzkiego Parku Krajobrazowego nawiązuje skalą i formą do tradycyjnych wiejskich kościołów drewnianych ze strzelistą wieżą widoczną z oddali. Wpisanie nowej architektury w przestrzeń kaszubskiego pejzażu z jego łagodnie pofałdowaną, piaszczystą ziemią, poprzecinaną jeziorami, oparte zostało na zasadzie prostoty formy i skromności użytych materiałów. Ta surowość jest jednak nie protestancka i zimna, lecz właśnie skromna i spokojna spokojem wiejskiego zakątka.

Bryła kościoła jest prosta i tradycyjna: lekko wydzielona kruchta, nawa wytyczona dwoma rzędami kolumn oraz prezbiterium zwieńczone wieżą dzwonniczą. Na zewnątrz do bocznych ścian przylegają od strony drogi drewniane podcienie, a od strony pól i sąsiednich zabudowań – zakrystia. Podcienie, inspirowane tradycyjnymi sobotami, łagodnie „otwierają" zamkniętą bryłę, zapraszając wiernych do wnętrza, zarazem pełniąc funkcję praktyczną, gdyż zapewniają schronienie przed deszczem i spiekotą dla zwiększonej liczby wiernych w okresie letnim.

86a. Kościół wpisany w krajobraz wsi



86b. Ideogram i rzut
1. soboty
2. kruchta
3. sala parafialna
4. zakrystia
5. zejście do kaplicy
Kamienne elementy wnętrza:
a. ołtarz
b. ambona
c. chrzcielnica
d. zacheuszki

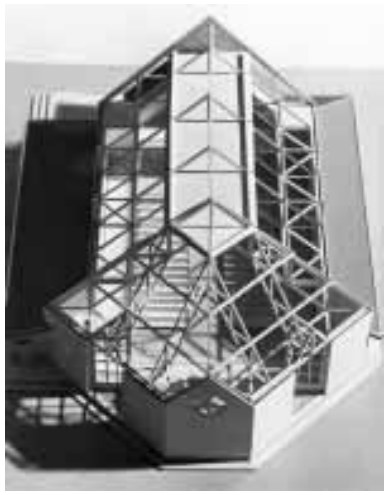


86c. Elewacja frontowa

Wielkość kościoła, materiały i technologia budowlana pomyślane zostały na miarę niezbyt licznej parafii i jej skromnych możliwości (budowa siłami i środkami parafian). Ściany murowane na podmurówce z kamieni polnych. Konstrukcja dachu drewniana – więzary z połączeniami węzłowymi w postaci wpuszczonych w przekrój blach. Kościół, zbudowany na planie krzyża, jest orientowany. Stworzony został z prostych, powszechnie zrozumiałych form i materiałów, które swą symboliczną wymową przypominają o istocie wiary. Troistość formy architektonicznej kościoła odzwierciedla narastanie sacrum, od kruchty w formie zwykłego szczytu domu, poprzez prostą nawę do prezbiterium wyróżnionego przekątniowym obróceniem jednolitej dla całego kościoła struktury. Prezbiterium jest w ten sposób szersze, wyższe i ma ostrzejszy kąt nachylenia dachu. Ołtarz jako najważniejszy element świątyni, symboliczne miejsce obecności Boga, umieszczony został w ześrodkowaniu kompozycji wnętrza. W bryle zewnętrznej miejsce to zaakcentowane zostało umieszczoną nad ołtarzem wieżą z dzwonami.

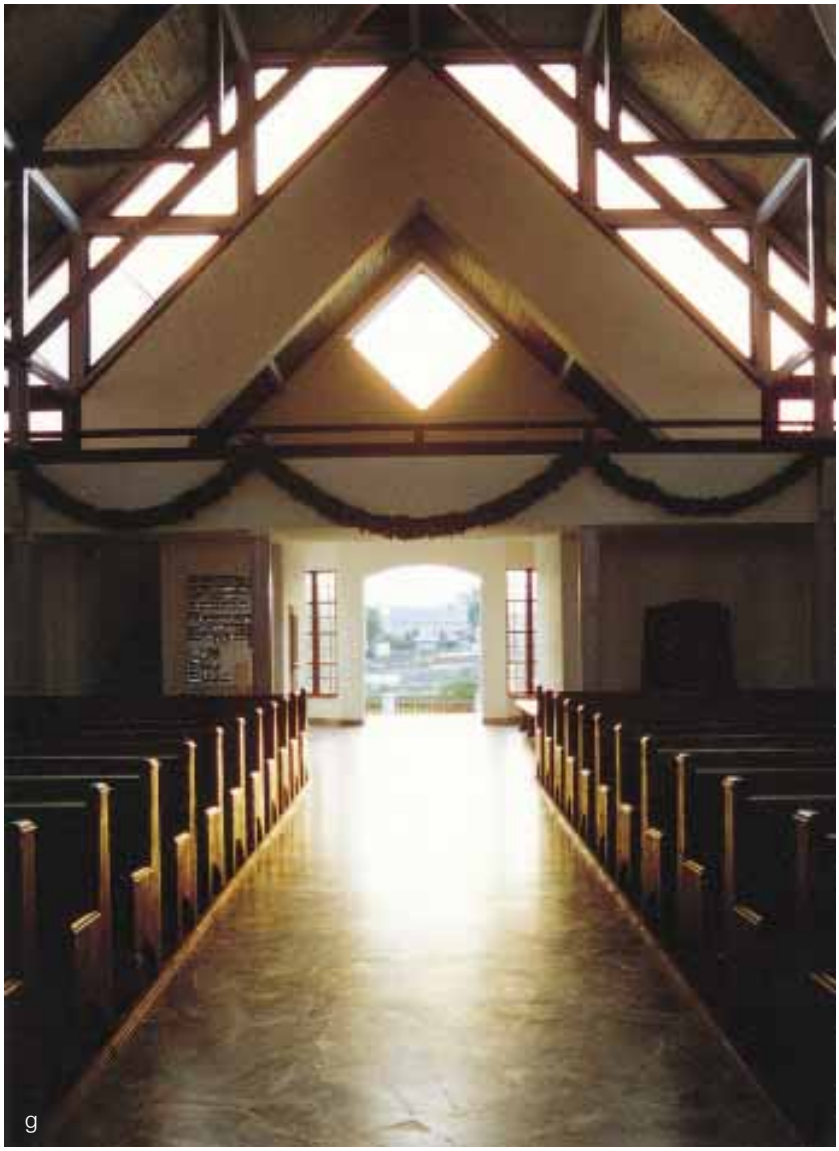
86d. Widok wnętrza – nawa i prezbiterium

Owo stopniowanie sakralności zostało też podkreślone oświetleniem wnętrza, zarówno naturalnym, jak i sztucznym, które nasila się w miarę zbliżania się ku rozświetlonemu dużymi oknami prezbiterium. Światłość jest symbolem Boga, dlatego najsilniej oświetlona została strefa ołtarza. Prosty ołtarz o podstawie z naturalnego nieociosanego głazu granitowego nawiązuje do ołtarzy ofiarnych ze Starego Testamentu. W podobnym stylu wykonana jest chrzcielnica i ambona. Naturalny granit posłużył również jako kamień węgielny, który wmurowano w ścianę przy wejściu. Kamienne są także cztery zacheuszki oraz podstawy stacji drogi krzyżowej wmurowane w ściany kościoła. Naturalne kamienie polne użyte tu zostały dla przywołania archetypów ołtarza ofiarnego i miejsca sacrum. Kamień polny jest też w głębokim sensie tego słowa nosicielem historii i świadkiem przeszłości. Innego rodzaju treści, zaznaczające poczucie ciągłości, przekazują elementy przeniesione ze starego



86e. Model z uwidocznieniem więźby (bez pokrycia dachu i wieży)

86f i g. Fasada zachodnia – widok z zewnątrz i od wnętrza (g). Promienie zachodzącego słońca wpadają przez kwadratowe okno, takie samo jak okno umieszczone w przeciwleglej ścianie nad ołtarzem



86h. Pionowe stopniowanie sakralności

kościoła: umieszczony przy ołtarzu krzyż oraz dzwony przetopione ze starych, pękniętych, na nowe.

Przechodzenie od doczesności ku niebu wyrażone zostało również w ukształtowaniu pionowym – od mocnego osadzenia na kamiennej podwalinie, poprzez ściany z rzeźbioną w drewnie drogą krzyżową, po odciętą pasem okien lekką strukturę dachu, zwieńczoną smukłą wieżą. Sklepienia świątyń często symbolizują niebo. Tutaj odkryta siatka więzarów drewnianych odrealniona została jasnym, „niebiańskim" kolorem, który zmienia ją symbolicznie w siatkę sklepienia niebieskiego, zarazem przywołując na myśl biblijny namiot spotkania. Więzary „rozgałęziające się" na słupach są jednocześnie symbolicznym przedstawieniem drzew. [62]

[62] W jednej z pierwszych wersji projektu siatka więzarów wspierać się miała na naturalnych nie obrzynanych pniach drzew z rozgałęzieniami.

4. Architektura przestrzeni publicznej

Teatry, muzea, miejsca publiczne pełnią istotne funkcje nie tylko bezpośrednio użyteczne, służąc pracy i rozrywce, wyrażają też wspólne wartości i dążenia. Decydują o obliczu miasta, a zarazem mówią o duchu i charakterze zamieszkującej je społeczności.

Hospicjum – ośrodek opieki paliatywnej w Gdańsku. Miejsce, w którym człowiek nieuleczalnie chory dotyka spraw ostatecznych.

Teatr uliczny w Amsterdamie. Przestrzeń wspólna życia codziennego i sztuki – połączenie teatru z ulicą.

Centrum Hestii w Sopocie. Współczesny obiekt w terenie podlegającym ochronie konserwatorskiej.

Apeks – siedziba firmy. Architektura wpisana w krajobraz Jaśkowej Doliny w Gdańsku

Klub EB Rozdroże w Warszawie. Wnętrze o nastroju wieczornej pory zachodzącego słońca sprzyja atmosferze relaksu.

a

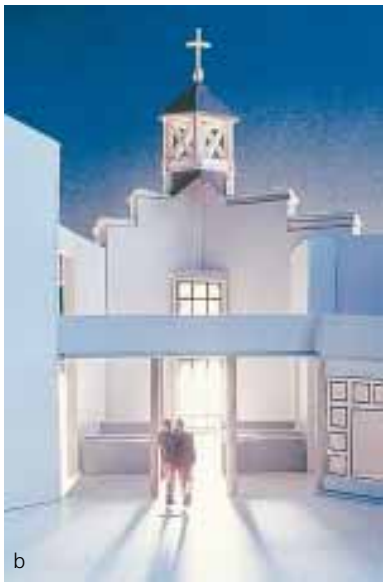
Hospicjum

Ośrodek opieki paliatywnej w Gdańsku

Jacek Krenz, współpraca: Piotr Loch
Projekt: 1992

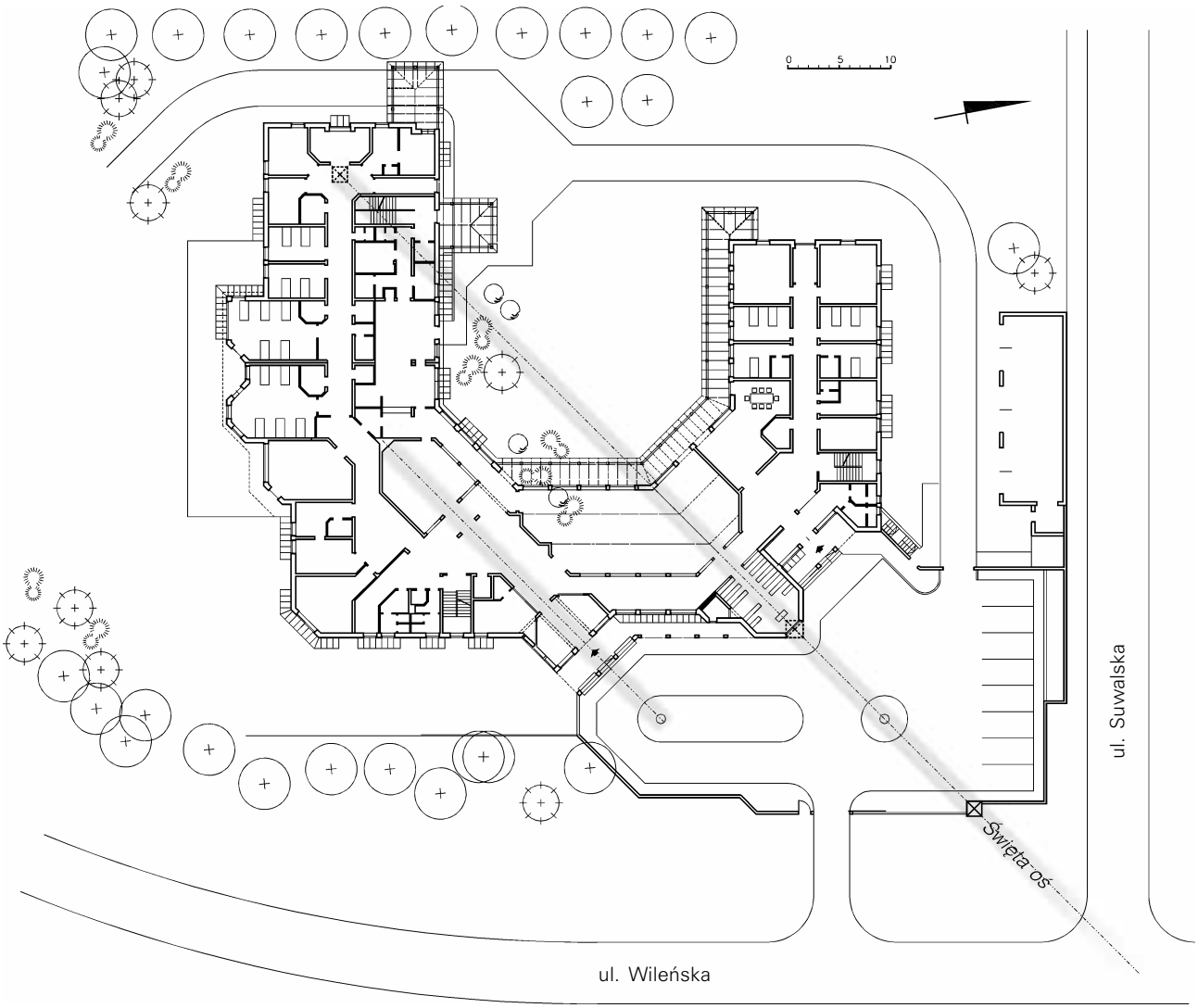
Ośrodek opieki lekarskiej, pielęgniarskiej i duchowej dla ludzi w terminalnym okresie choroby nowotworowej ma powstać na bazie działającego w Gdańsku od 1986 r. społecznego ruchu hospicyjnego. Budynek o pow. 5000 m^2 zlokalizowany ma być u zbiegu ulic Wileńskiej i Suwalskiej.

Hospicjum to filozofia opieki, a nie budynek, ale ponieważ budynek tworzy dla niej tło przestrzenne, winien być nią przepojony. W koncepcji architektonicznej chodziło więc o stworzenie budynku o charakterze gościnnego domostwa klimacie spokoju i serdeczności, który jednocześnie swoim wyrazem całkowicie odbiegałby od konotacji szpitalnych i instytucjonalnych – coś pomiędzy domem, klasztorem a zajazdem. Aby to uzyskać, zwrócono się ku językowi tradycyjnych form architektonicznych i równie tradycyjnych materiałów, przy okazji nawiązując do charakterystycznej zabudowy sąsiednich ulic.



b

87a i d. Model budynku, b. Model wnętrza: sala spotkań, którą w razie potrzeby można połączyć z kaplicą; widok wzdłuż „świętej" osi budynku



87c. Plan parteru:
- hall
- oddział leczenia objawowego
- jadalnia
- kuchnia
- sala spotkań
- kaplica
- oddział opieki dziennej

Na piętrze:
- biura
- mieszkania sióstr palotynek
- mieszkania personelu
- sala wykładowa
- biblioteka
- pokoje zespołów hospicyjnych

Budynek, usytuowany pomiędzy ulicą a zboczem porośniętym sadami, ukształtowany został na planie litery U. Środkowa część jest przeszklona na przestrzał, tak by strefy hospicyjnego wnętrza oraz podjazdu od strony ulicy i wewnętrznego dziedzińca mogły się wzajemnie przenikać, tworząc tym samym wrażenie otwartości. Otoczenie – sady, istniejąca zieleń, pobliski teren rekreacyjny ze stawem – odgrywać może dla hospicjum istotną rolę, stanowiąc naturalne zaplecze ze zmiennym cyklem pór roku, skłaniającym do refleksji nad rodzeniem i obumieraniem. Ogród po południowej stronie i dziedziniec wewnętrzny z okalającym go z dwóch stron podcieniem, stanowiącym reminiscencję klasztornych krużganków, wpływać będą kojąco na pacjentów i relaksująco na personel. Zbocze sadu, tworząc oparcie budynku od zachodu, daje zacienienie sal chorych przed uciążliwym oświetleniem zachodnim.

d

Podcień wejściowy, wydłużony podjazd, ukształtowanie małej architektury w formie rozwartych ramion oraz postać Samarytanina pomagającego cierpiącemu, umieszczona w tympanonie nad wejściem, mają charakter „zapraszający", naprowadzający, a zarazem noszą silne akcenty identyfikujące. W bryle budynku w sposób szczególny zaznaczony jest narożnik wschodni mieszczący kaplicę w wieży z dużym przeszkleniem ściany ołtarzowej. Kaplica jest orientowana, a jej oś wschód-zachód, na której przeciwległych krańcach znajdują się także kaplica sióstr zakonnych (pracujących w ośrodku jako pielęgniarki hospicyjne) i kapliczka na murze ogrodzeniowym, wytycza „świętą oś" całego budynku. Przecina ona po przekątnej, jak promień światła, całą strukturę budynku i wszystkie jego strefy. Równolegle do niej, przez główne wejście przebiega „oś społeczna". Pacjenci, personel i osoby odwiedzające wchodzą przez sień do hallu ogólnego. Oś wejścia zamyka recepcyjna sala „kominkowa". Płomień w kominku, widoczny już od wejścia, stwarza poczucie ciepła, odpoczynku i przytulności.

87e. *Miłosierny Samarytanin*.
Rys. I. Kuran-Bogucka

a

Teatr uliczny

Amsterdam, Holandia

Jacek Krenz, Marek Nakonieczny
Projekt na konkurs OISTAT *Playhouse in Amsterdam:* 1987[63]

Tematem konkursu był projekt teatru o otwartej, szeroko rozumianej funkcji, umożliwiającej różnorodne formy spektakli teatralnych. Budynek miał być miejscem spotkań różnych środowisk, w którym, obok przedstawień, odbywałyby się także uroczystości, wystawy, koncerty itp. W warunkach konkursu zalecono, by działania teatralne mogły odbywać się nie tylko na scenie, ale także w innych częściach budynku oraz na zewnątrz, a nawet na wodach pobliskich kanałów.

W gdańskim projekcie zaproponowana została przestrzeń, która łączyła w sobie dwie mocno przemawiające idee: teatru i ulicy. Za wzór posłużyła ulica Mariacka w Gdańsku, która podczas letnich imprez i jarmarków gromadzi tłumy, sama przemieniając się w swo-

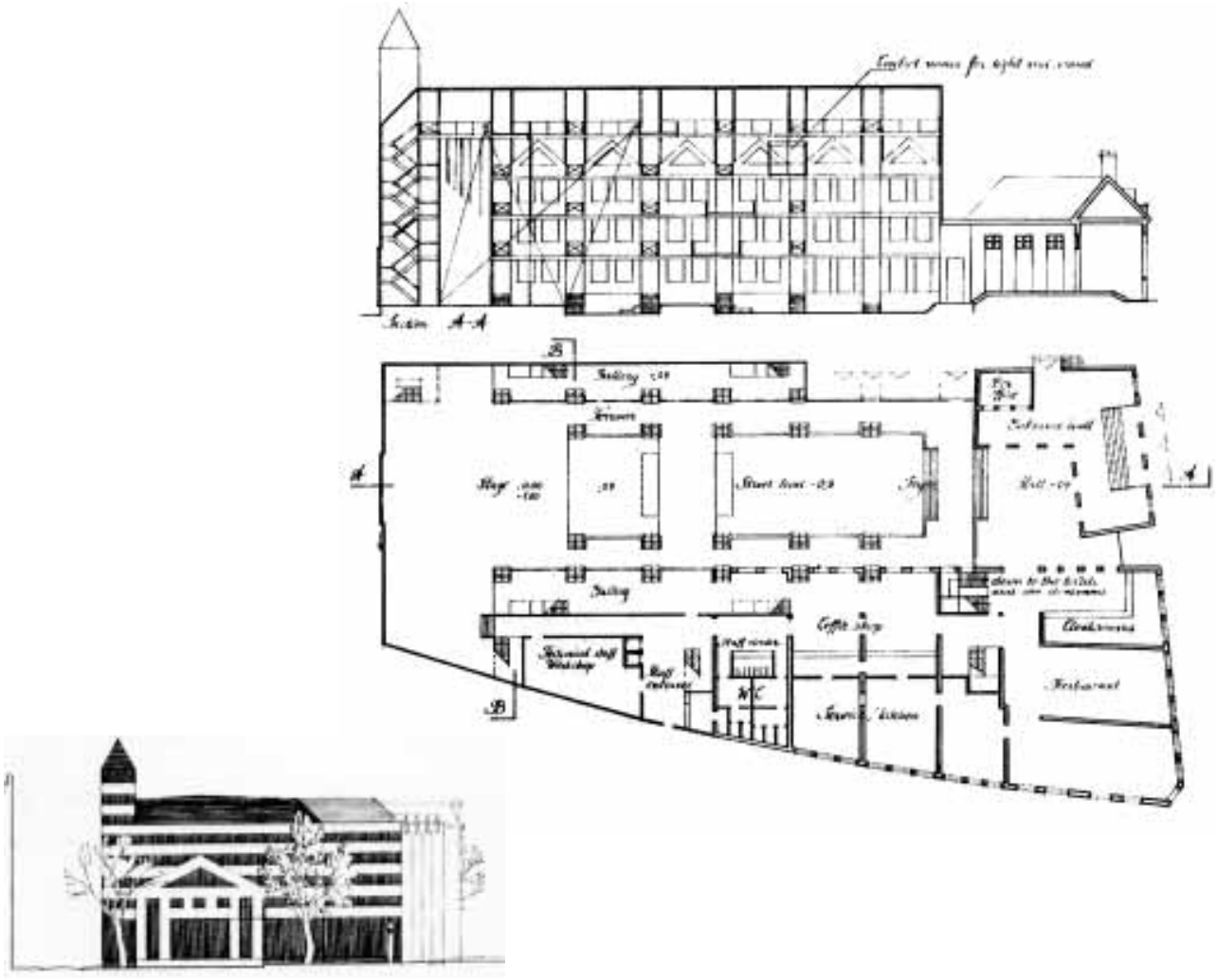
b

88a i b. Wnętrze teatru

[63] Na konkurs przysłano 341 prac z 16 krajów. Omawiana praca jako jedyna z 32 polskich propozycji otrzymała wyróżnienie i była rekomendowana do wystawy i publikacji.

88c. Wzór formy: ulica Mariacka w Gdańsku podczas Jarmarku Dominikańskiego

isty teatr. Zaprojektowano przestrzeń teatralną w formie zadaszonego pasażu, którego boczne ściany utworzone z fasad domów służą jako galerie, zaś przedproża jako loże. Ruchome pomosty poruszające się po „gzymsach" fasad umożliwiają elastyczność relacji widownia-scena, od tradycyjnego jednokierunkowego układu poprzez system dwukierunkowy po wielokierunkowość przestrzeni i jej funkcji. Widzowie to przechodnie, którzy, zatrzymawszy się na moment, stają się uczestnikami wydarzenia kulturalnego: jedni stoją, inni zajmują miejsca na krzesłach „na ulicy", na przedprożach, jeszcze inni wspinają się na galerie i pomosty, jak w teatrze szekspirowskim. Możliwość otwarcia foyer i zascenia włącza wnętrze pasażu w układ urbanistyczny centrum miasta przez umieszczenie go na osi Leidseplein-Lijnbaansgracht. Teatr staje się w ten sposób ulicą, sztuka przenika w życie codzienne.



88d. Przekrój podłużny, rzut przyziemia i elewacja północna

Centrum Hestii

Sopot

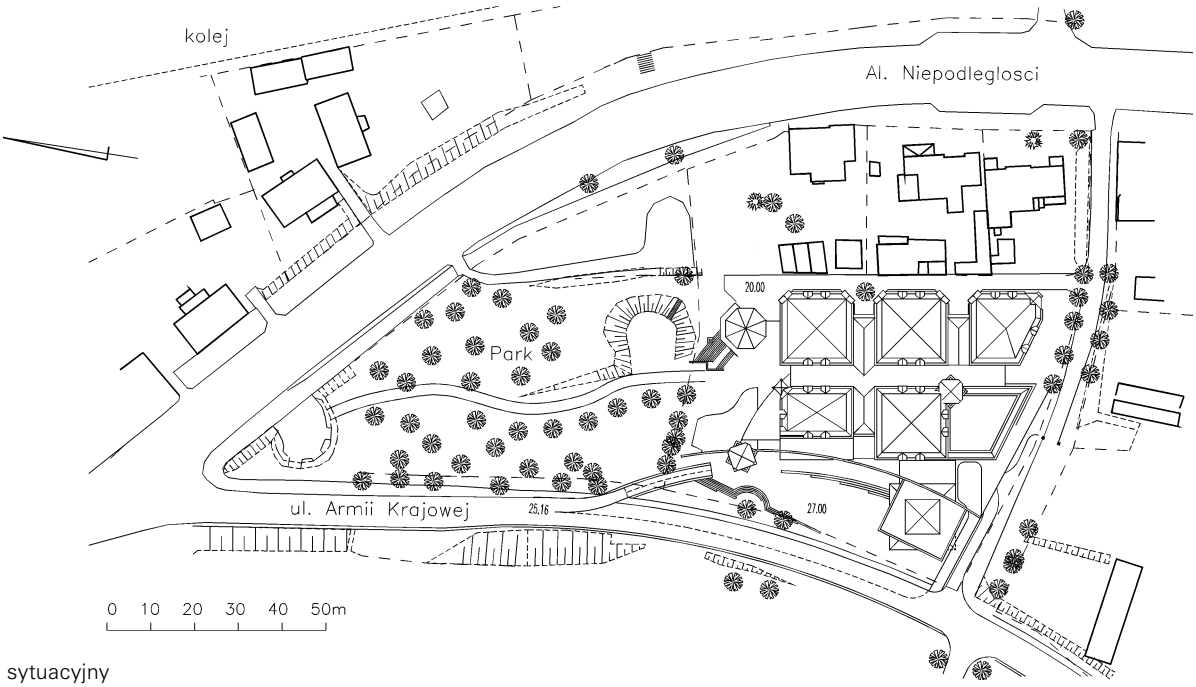
Jacek Krenz, Tomasz Lew, Piotr Wilanowski
Projekt: 1994[64]

Duży zespół biurowo-usługowo-mieszkaniowy z siedzibą firmy ubezpieczeniowej *Hestia* powstać ma na skraju śródmieścia Sopotu. Atrakcyjny widokowo teren położony jest na opadającym w kierunku morza stoku wzgórz morenowych. Jest on objęty pełną ochroną konserwatorską, zakładającą konieczność dostosowania nowych obiektów do historycznej kompozycji urbanistycznej, tak w zakresie skali, jak i bryły.

Głównym założeniem projektu jest znalezienie współczesnej formy architektonicznej dużego obiektu wielofunkcyjnego, która nawiązywałaby do lokalnej zabudowy tradycyjnej z przełomu ubiegłego wieku.

89a i b. Model 3D

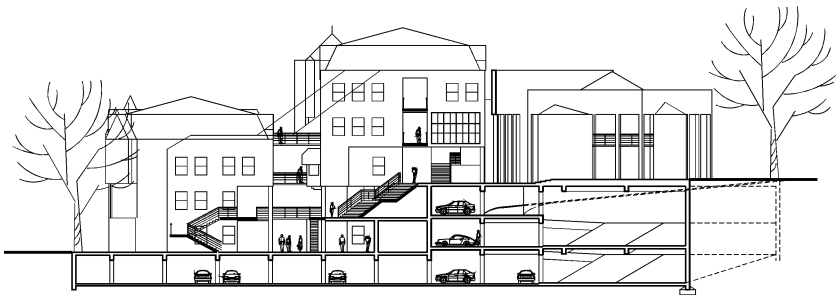
[64] Projekt ofertowy.



89c. Plan sytuacyjny

Struktura założenia jest modularna i opiera się na rozczłonkowaniu na „kamienice" – części o gabarytach zbliżonych do typowych sopockich kamienic. Powstałe w ten sposób mini-kwartały kontynuują tradycję urbanistyczną zabudowy śródmiejskiej – tworzą odrębne a zarazem przenikające się strefy o kameralnych nastrojach pracy i odpoczynku. Zadaszone szkłem pasaże, znajdujące się pomiędzy nimi, nawiązują do zasady ciągów ulicznych i spajają projektowany zespół w jednorodną całość.

Elementem szczególnie wyeksponowanym projektowanego założenia jest budynek siedziby *Hestii* – widoczny na osi najazdu ul. Armii Krajowej. Budynek ten i ściana frontowa z kolumnadą, poprowadzona po łagodnym łuku, tworzą oprawę reprezentacyjnego placu, podkreślającego rangę firmy. Poza tą ścianą, opadając zgodnie z tektoniką terenu, znajdują się pozostałe elementy projektowanego zespołu. W obiektach tych mieszczą się: bank; przestrzenie biurowe o elastycznym układzie, przestrzenie handlowe i usługowe dostępne z pasaży-galerii, restauracja wraz z tarasami schodzącymi w kierunku parku oraz apartamenty mieszkalne.



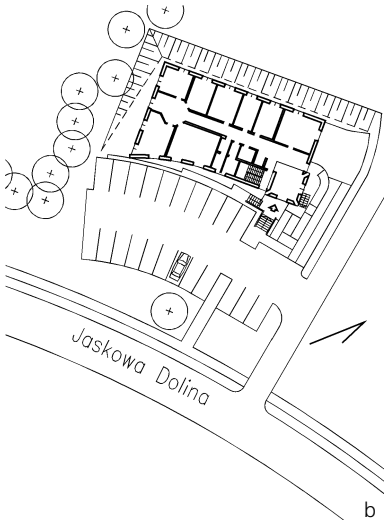
89d. Przekrój A-A

Apeks – siedziba firmy

Gdańsk

Jacek Krenz, współpraca: Michał Krenz
Projekt: 1997[65]

Siedziba firmy geodezyjnej ma powstać w atrakcyjnej krajobrazowo lokalizacji u podnóża lasu Jaśkowej Doliny w Gdańsku-Wrzeszczu, w sąsiedztwie eklektycznych willi i rezydencji z przełomu wieku. Architektura projektowanego budynku, zgodnie z wytycznymi konserwatorskimi, nawiązuje do okolicznej zabudowy wielkością, proporcjami oraz ukształtowaniem bryły. Detale budynku: hełm wieży, facjatki, podziały okien, boniowanie, są współczesną interpretacją form tradycyjnych. Budynek wpisuje się w otoczenie także poprzez łukowe odchylenie ściany parteru fasady frontowej, które wraz z wygięciem linii parkingu nawiązuje do łuku ulicy. Główny korpus trzykondygnacyjnego budynku wzbogacony został narożnikową wieżą. Te dwa główne akcenty architektoniczne bryły odpowiadają jednocześnie rozkładowi ważnych funkcji: wejście – w wieży, pomieszczenia dyrekcji oraz sala konferencyjna – za odchyloną ścianą.



90a. Widok od strony ulicy,
b. Plan sytuacyjny

[65] Projekt ofertowy nie realizowany.

Klub EB Rozdroże

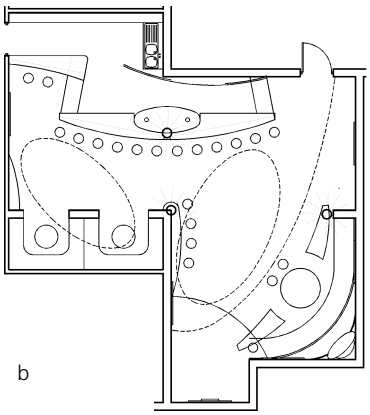
Warszawa

Jacek Krenz
Projekt: 1994

Projekt aranżacji wnętrza kawiarni *Rozdroże,* znajdującej się przy Al. Ujazdowskich, uwzględnia możliwość przekształcenia jej na Klub EB. Idea projektu polega na stworzeniu przestrzeni sprzyjającej relaksowi. Nastrój zapadającego zmroku, wieczornej pory odpoczynku tworzyć mają następujące elementy wnętrza:

- kolorystyka: ściany i meble w ciepłej gamie żółci i czerwieni zachodzącego słońca, a sufit w kolorze ciemniejącego szafiru nieba;
- oświetlenie: o ciepłym odcieniu skontrastowanym z kolorem sufitu – palmowe głowice oświetleniowe kolumn, „gwiazdki" na suficie,
- meble: o łagodnych łukach (bufet, blaty stołów, kanapy);
- obrazy na ścianach, tematyką nawiązujące do wieczornego spotkania.

Przewidziane zostały zróżnicowane miejsca dla gości: na wysokich stołkach przy barze i przy blatach wzdłuż ścian, na kanapie lub kameralnie – w „lożach" przy stoliku. We wnęce umieszczono estradę na ew. występy i koncerty. Tam też przewidziano miejsce do gry w lotki. W niszy – oświetlone miejsce na ekspozycję rzeźby lub formy przestrzennej z pobliskiego Centrum Sztuki (reklama, a zarazem zapowiedź wystaw).



91a. Model wnętrza
b. Rzut

5. Biura

Współczesne biuro – miejsce sprzyjające wydajnej pracy, a zarazem wizytówka firmy, świadectwo jej prestiżu. Projektant tworzy określony wizerunek, który jednocześnie jest komunikatem dla klienta, pośrednio przyczynia się więc do budowania jego zaufania: formy tradycyjne wyrażają solidność i wiarygodność, użycie środków nowoczesnych manifestuje skuteczność i dynamizm.

Biuro J. I. Marketing w Gdańsku

Biuro J. I. Marketing w Warszawie

Biuro ED&F MAN w Warszawie

Sala konferencyjna Browaru Hevelius w Gdańsku

Biuro BREWPOLE w Gdańsku

a

Biuro J. I. MARKETING

Gdańsk

Jacek Krenz
Projekt: 1994, realizacja: 1994

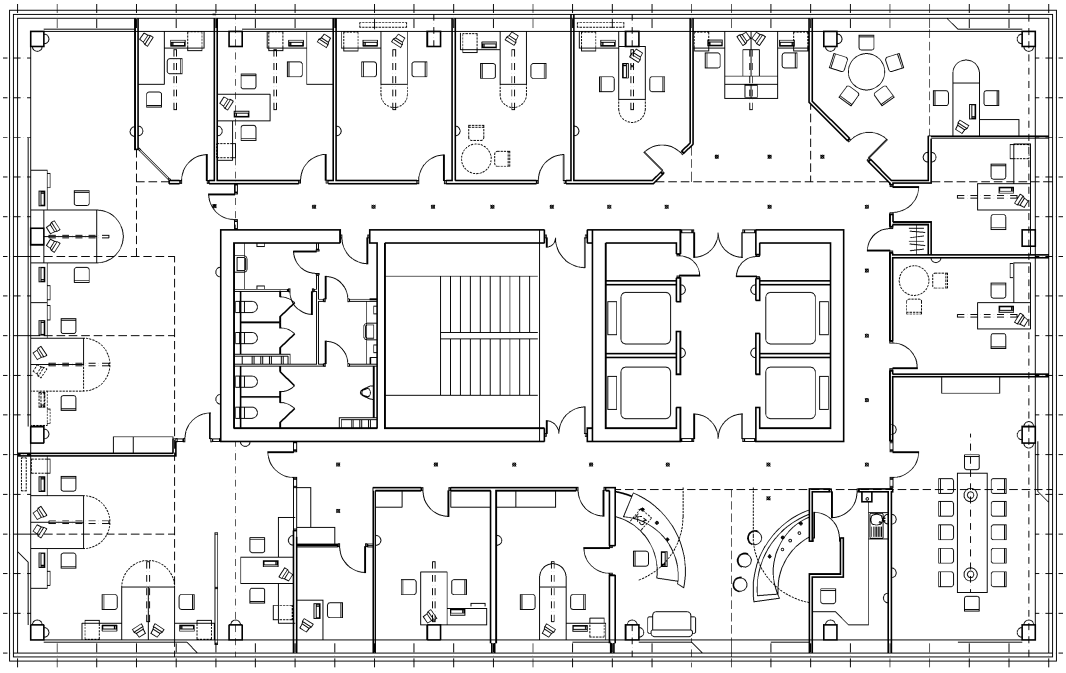
b

92a, b i c. Widoki wnętrz

Na potrzeby firmy marketingowej zaadaptowane zostało X piętro budynku biurowca *Prorem* przy ul. Heweliusza w Gdańsku. Dla dostosowania wnętrz z lat siedemdziesiątych do pełnienia funkcji biurowych współczesnej firmy zmieniony został układ pomieszczeń oraz ich wielkość. Zlikwidowanie części ścian działowych ciemnego korytarza oraz wprowadzenie przeszkleń pomiędzy pomieszczeniami pozwoliło na lepsze doświetlenie całości. W ten sposób uzyskano również bardziej reprezentacyjny charakter hallu recepcyjnego.

Indywidualnie zaprojektowana i wykonana stolarka drzwi z poziomymi podziałami i portalowymi gzymsami stanowi w tej przestrzeni wyróżniający detal. Chłodna, szarobłękitna, „skandynawska" kolorystyka ścian, wykładziny dywanowej oraz stolarki drzwiowej skontrastowana została z „ciepłymi" meblami z drewna bukowego.

Wokół wewnętrznego trzonu biegnie korytarz z podwieszonym sufitem, z szeregiem lamp halogenowych, które wyznaczają kierunek i oświetlają plakaty reklamujące wyroby firmy.



---------- sciany wyburzone

92d. Rzut X piętra

Biuro J. I. MARKETING

Warszawa

Jacek Krenz
Projekt: 1994, realizacja: 1995

93a i b. Widoki wnętrza

Biuro mieści się na rogu ulic Moliera i Trębackiej, w zaadaptowanych pomieszczeniach byłej kwiaciarni, w należącym do Teatru Wielkiego budynku z podcieniami. Pomieszczenia o powierzchni 130 m^2 znajdują się na trzech poziomach. Parter podzielony został na dwie części: recepcję i gabinet. Wejście prowadzi przez oszklony wiatrołap, wsparty na dwóch kolumnach. Nad recepcją dobudowano antresolę z przeznaczeniem na dodatkowe stanowisko pracy. W suterenie znajduje się magazyn materiałów reklamowych, z dodatkowymi miejscami do pracy, oraz WC i mała kuchnia. Dla uzyskania lepszego komfortu pomieszczeń zarówno pod wzlędem oświetlenia, jak i klimatyzacji oraz zwiększenia odczucia przestronności wykonano otwory w ścianach na piętrze oraz oszklony ogród zimowy w suterenie.

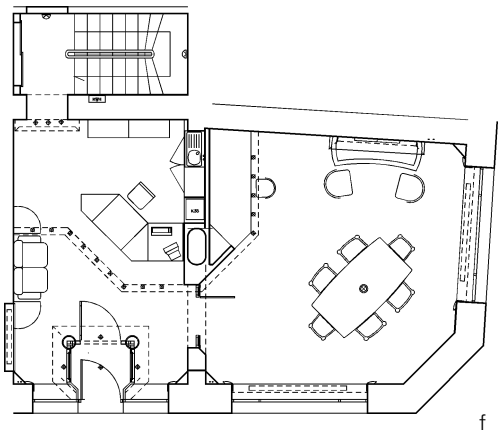
Stołeczna siedziba ma charakter bardziej reprezentacyjny niż biuro w Gdańsku, dlatego zastosowano szlachetniejsze materiały:

kamień, drewno mahoniowe, mosiądz. Dodatkowo podkreśla to bardziej nasycona kolorystyka: szarozielony odcień ścian i wykładziny dywanowej oraz ciemniejsza, malachitowa zieleń detali drewnianych (gzymsów, kolumn etc.) skontrastowane zostały z ciepłą czerwienią mahoniowych mebli i stolarki oraz akcentami z mosiądzu, takimi jak klamki i gałki, a zwłaszcza stylowy żyrandol nad stołem w sali konferencyjnej. Również i w tym biurze stolarka drzwi z portalowymi gzymsami została zaprojektowana i wykonana indywidualnie. Wysokie okna o nieco obniżonych kamiennych parapetach swoją skalą powiększają optycznie całe wnętrze.

d

e

c


f

93c, d i e. Widoki wnętrza,
f. Rzut parteru

a

Biuro ED&F MAN

Warszawa

b

94a i b. Widoki wnętrz

Jacek Krenz
Projekt i realizacja: 1995

Biuro mieści się w budynku Teatru Wielkiego po stronie Placu Piłsudskiego w zaadaptowanych salach byłego Klubu Prasy. Wysokie pomieszczenie z kolebkowym stropem i kryształowym żyrandolem przeznaczone zostało na gabinet dyrektora. Od hallu i sekretariatu oddziela go specjalnie w tym celu zbudowana ściana z przeszklonymi uskokami. Zastosowano kilka przewodnich elementów identyfikacyjnych: gamę kolorystyczną, charakterystyczny detal wykończeń, indywidualną stolarkę drzwi oraz dekoracyjne gzymsy podsufitowe. Szaroniebieska kolorystyka ścian i wykładziny dywanowej oraz ciemnobłękitne detale skontrastowane zostały ze stolarką drzwiową i meblami z drewna mahoniowego.

Sala konferencyjna browaru HEVELIUS

Gdańsk

Jacek Krenz

Projekt i realizacja: 1994

Sala mieści się w budynku dyrekcji Browaru zbudowanym w latach międzywojennych. Po wojnie zakład upaństwowiono, a jego pierwotny wystrój wnętrza został w dużym stopniu zniekształcony. Projekt renowacji sali konferencyjnej zakładał przywrócenie jej świetności sprzed wojny.

Zdjęcie warstw farby olejnej z drzwi i boazerii odkryło naturalną fakturę drewna dębowego. Dla zachowania jednolitości charakteru, z dębu wykonane zostały duży prostokątny stół konferencyjny oraz narożny barek. Panele boazerii wypełnione zostały tapetą o bogatym wzorze i fakturze. Mosiężne żyrandole i kinkiety odbijające się w lustrach dodają wnętrzu blasku i splendoru.

95a. Sala konferencyjna po renowacji,
b. Sala konferencyjna przed renowacją

a

Biuro BREWPOLE

Gdańsk

Jacek Krenz
Projekt: 1996

Biuro mieścić się będzie w adaptowanej na ten cel wytwórni Pepsi-Coli, znajdującej się na terenach browaru *Hewelius*. Hala o konstrukcji stalowej uzyska nową fasadę, a wewnątrz podzielona zostanie na dwie kondygnacje. Wejście do budynku zostanie zaakcentowane portalowym zwieńczeniem stanowiącym obramowanie dla wykusza. Na parterze mieścić się będzie hall z recepcją, a dalej sala konferencyjna oraz pomieszczenia biurowe. Tu także zaplanowano usytuowanie baru dla gości oraz jadalni dla pracowników. Na piętrze będą biura dyrekcji, księgowości i pozostałych działów. Obok budynku znajduje się niewielki park: tam, nad brzegiem stawu, planuje się zbudowanie małej restauracji lub kawiarni, dostępnej również dla mieszkańców miasta.

Ściany murowane elewacji licowane będą cegłą klinkierową. Zaprojektowany układ segmentowy dużych okien zwieńczonych gzymsem, rozdzielonych pasami ceglanych ścian przywołuje sko-

b

96a. Projekt elewacji,
b. *Wytwórnia Pepsi-Coli* w Gdańsku przed przebudową

jarzenia industrialne, nawiązując do sąsiednich przedwojennych budynków browaru.

96c. Widok gdańskiego browaru z początku stulecia

Kompozycję wnętrza tworzy konfiguracja dwóch silnych układów – koncentrycznego i liniowego.

W zogniskowaniu układu koncentrycznego umieszczony został reprezentacyjny hall, ze schodami na piętro poprowadzonymi w kolistym wycięciu stropu. Zogniskowanie to podkreślono dodatkowo światłem wpadającym poprzez świetlik w dachu. Główne funkcje zostały rozmieszczone wachlarzowo wokół centralnego pionu schodów: na parterze – dział reklamy i promocji, na piętrze – biura zarządzające poszczególnymi produktami.

Układ liniowy wyznaczony jest monumentalną ścianą, która dzieli po skosie strukturę budynku, tworząc główną oś – korytarz. Wyrazistość tego elementu podkreślona została zdecydowanym kolorem. Krawędź kończąca ścianę w głównym hallu wycięta jest w kształt przypominający butelkę do piwa. Stanowi to symboliczne zaznaczenie profilu firmy zajmującej się marketingiem tego produktu. Zastosowane materiały budowlane i wykończeniowe nawiązują do stylistyki architektury przemysłowej.

96d. Adaptacja – rzut parteru

6. Domy mieszkalne

Projektowanie współczesnego domu mieszkalnego to znajdowanie nowych form dla ugruntowanych przez wieki archetypów. Projekt domu rodzinnego jest z jednej strony „odpowiedzią" architekta na zapotrzebowania inwestorów, winien więc odnosić swoją formę do ulubionych kanonów stylistycznych i tradycyjnych wyobrażeń przyszłych mieszkańców; z drugiej strony – stanowi samodzielną „wypowiedź" twórczą, w której prawo głosu mają indywidualne preferencje projektanta, bieżące możliwości technologiczne czy trendy epoki. Jednakże symbole zawarte w architekturze domu są komunikatem innego rodzaju niż w architekturze przestrzeni publicznej. Wprawdzie i tu mamy do czynienia z reprezentacją – dom stanowi wizytówkę jego gospodarzy – ale najistotniejsze jest dążenie do uzyskania atmosfery *tradycyjnej przytulności i solidnego zadomowienia, związanych z przeszłością.*[66] Tkwi w tym głęboki sens rodziny, która choć „idąc na swoje" zaczyna wszystko od początku, jednak czyni to opierając się na wielopokoleniowym zakorzenieniu. To właśnie w domu rodzinnym odnajduje się i spełnia nostalgia do dawnych zachowań i przyzwyczajeń na przekór światu pełnemu ustawicznych zmian i nowości.

Dom jednorodzinny w Gdyni.
W stylu angielskim.

Rezydencja w Gdańsku.
Kontynuacja tradycyjnej zabudowy Jaśkowej Doliny.

Rozbudowa domu w Sopocie.
Dostosowanie przeszłości do nowych potrzeb.

Wnętrze domu w Sopocie.
Adaptacja architektury lat 70. zgodnie z gustem młodych mieszkańców.

Osiedle Diabełkowo w Gdańsku.
Modernizacje i rozbudowy domów z okresu międzywojennego.

[66] W. Rybczyński, *Dom, krótka historia idei,* Gdańsk, Warszawa 1996, s. 18.

Dom w stylu angielskim

Gdynia

Jacek Krenz
Projekt: 1993, realizacja: 1994[67]

Dom jednorodzinny zbudowany został na przedmieściu Gdyni przy ul. Nowodworcowej: z łagodnego pagórka, na którym położona jest działka, rozciąga się daleki widok na lasy trójmiejskiego Parku Krajobrazowego.

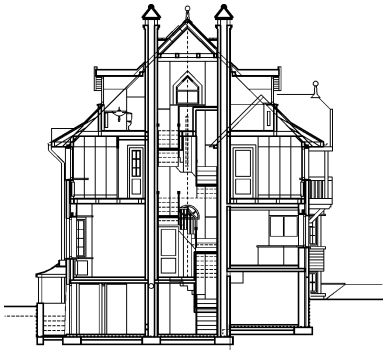
Zgodnie z upodobaniami małżeństwa zamawiającego projekt, intencją było stworzenie domu współczesnego, lecz w konwencji nawiązującej do tradycyjnej architektury angielskiej. Te „motywy angielskie" posłużyły do rozwiązania licznych zagadnień projektowych, takich jak:

- okna wykuszowe (*bay windows)*;
- nadwieszenia o gęstej ryglowej konstrukcji drewnianej, wspartej na podporach (*timber frame)*;

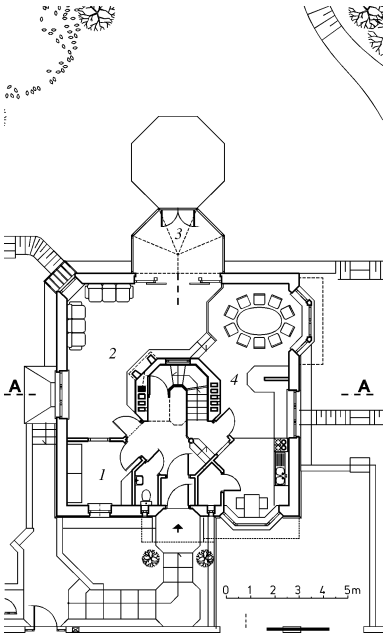
97a. Widok od strony południowej, b. Gabinet w wykuszu na piętrze

[67] Projekt otrzymał I nagrodę Wydawnictwa MURATOR oraz wyróżnienie Autodesk Ltd i firmy WM w *Konkursie Wielkich Marzycieli* towarzyszącym wystawie DYBYExpo w Gdańsku w 1994 r.

97c. Elewacja ogrodowa



97d. Przekrój A-A



97e. Plan parteru. Pomieszczenia rozłożone wokół centralnego trzonu schodów: *1. garderoba, 2. salon, 3. weranda, 4. jadalnia i kuchnia*

- ogród zimowy (*conservatory)*;
- wiktoriański sposób umiejscowienia okien piętra tuż pod okapem;
- smukłe, wyraźnie zaakcentowane kominy;
- kominek z drewnianym obramowaniem (*mantelpiece)*.

Prosta symetryczna bryła budynku zbudowana na rzucie kwadratu urozmaicona została dwoma wykuszami o dachach zintegrowanych z głównym dachem kopertowym. Symetria i układ osiowy uwydatniają strukturę funkcjonalno-przestrzenną domu. Głównym jej elementem jest centralny trzon ze schodami. Wokół niego na parterze rozmieszczono: hall wejściowy z garderobą i WC, salon oraz na podwyższonym o dwa stopnie poziomie: jadalnię połączoną z kuchnią. Na piętrze usytuowane zostały: garderoba, łazienka, sypialnia i pokoje do pracy. Facjatki poddasza skierowane na cztery strony świata tworzą atrakcyjną przestrzeń dodatkową.

Strefy funkcjonalne parteru zaprojektowane zostały jako enklawy jednej przestrzeni. Dzięki temu uzyskane zostało wrażenie większej przestronności. Ścięte narożniki powodują, że spojrzenie „ślizga" się po załamaniach ścian i podąża z zaciekawieniem ku temu, co ukryte za rogiem. Nie oznacza to jednak otwartej, ciągłej przestrzeni: poszczególne enklawy mają swoje przewodnie elementy, określające ich specyfikę i sposób użytkowania, dzięki czemu przełamują pozorną jednorodność. Główne akcenty określające te enklawy zostały usytuowane w różnych konfiguracjach kompozycyjnych: **stół** w jadalni ustawiono centralnie na osi „najścia" od strony salonu, **kominek** – w położeniu bocznym, kierunkowym, na jednej ze „ściętych" ścian, dzięki czemu jest dobrze widoczny, **ogród** zimowy znajduje się na zewnątrz podstawowego obrysu kwadratowego rzutu domu, stanowiąc przestrzeń pośrednią, łącznik „wychodzący" do świata. Mimo przepływającej otwartości przestrzeni całego parteru, wymienione elementy ogniskujące umożliwiają symboliczny podział i wydzielenie.

a

Rezydencja

Gdańsk

Jacek Krenz, współpraca: Anna Kostka

Projekt: 1993

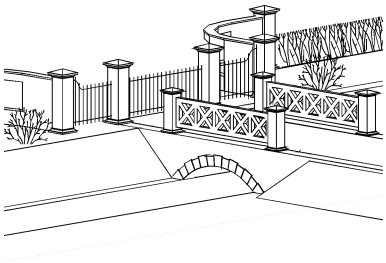
Projekt rezydencji w stylu klasycyzującym nawiązuje do charakteru zabytkowej zabudowy Jaśkowej Doliny z jej dworami i kamienicami z XIX i początku XX w.

Przez teren położony u podnóża zalesionego zbocza wzgórz morenowych Trójmiejskiego Parku Krajobrazowego przepływał niegdyś strumień, dziś skanalizowany. Projekt przewiduje rekonstrukcję strumienia i poprowadzenie dojazdu do budynku przez stylowy mostek. Brama na teren posesji umieszczona została we wklęsłości ogrodzenia dla uzyskania zapraszającego charakteru.

Budynek składa się z prostych, regularnych brył lub ich części. Do zasadniczego sześcianu krytego dachem kopertowym dołączone zostały: wieża z klatką schodową, basen na rzucie wielokąta, gabinet o wysokich, smukłych oknach i ganek z tarasami na dachach oraz wykusz w jadalni.

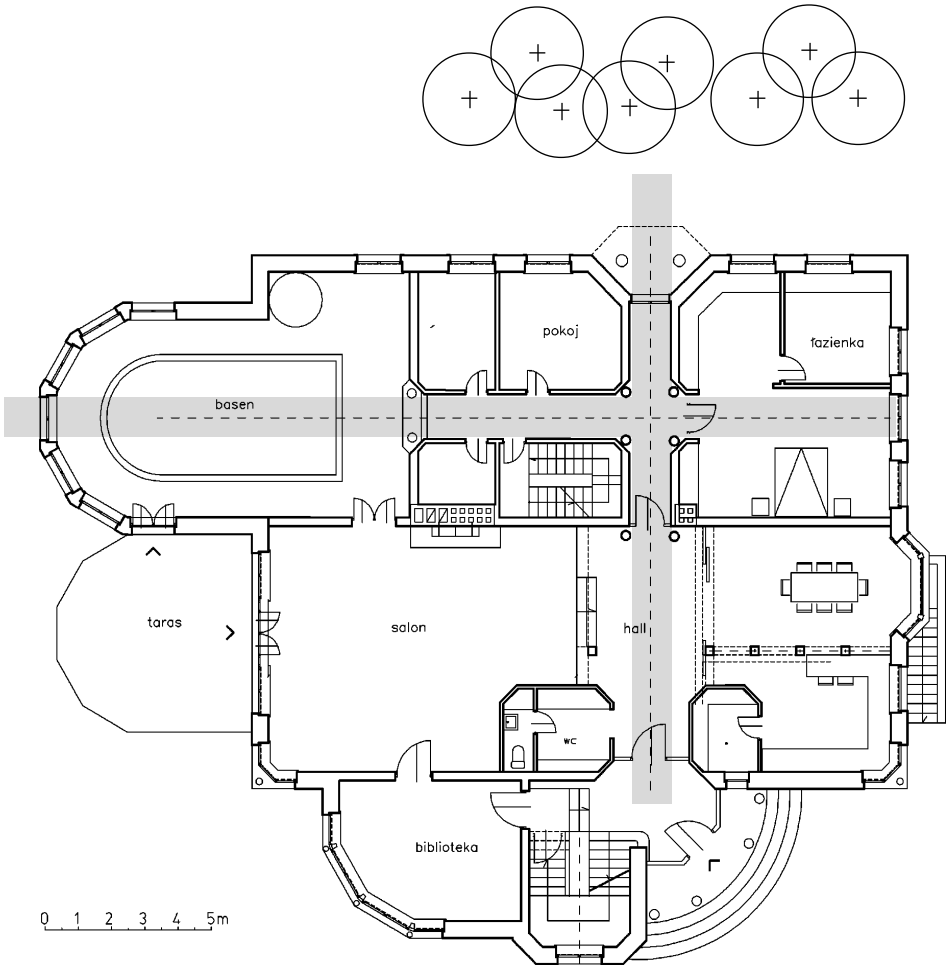
b

98a. Widok,
b. Jedna z kamienic Jaśkowej Doliny



98c. Mostek i brama

W domu tym mają zamieszkać dwie rodziny. Oba mieszkania, na parterze i na piętrze, podzielone zostały na dwie strefy: gościnną (hall, salon, jadalnia, kuchnia) i prywatną (sypialnia, łazienka, garderoba). Przez obie strefy przebiegają dwie przecinające się osie. Jedna wytyczona jest wejściem i „przebija" dom, otwierając widok na zalesione zbocze. Druga przebiega przez część prywatną, prowadzi przez basen i dalej do ogrodu. Osie wytyczone są światłem – na ich drodze zaprojektowano okna i oszklone drzwi. Skrzyżowanie osi podkreślone jest ściętymi narożnikami ścian; ścięcia te są „uzupełnione" przez ustawione przy nich kolumny. Osie mają tu znaczenie identyfikacyjne, porządkujące rozległe przestrzenie wnętrz. Pełnią też rolę symboliczną, przywodząc na myśl splendor wnętrz pałacowych z ich układami amfiladowymi.



98d. Plan parteru

a

Rozbudowa domu

Sopot

Jacek Krenz
Projekt: 1995, realizacja: 1996

Budynek położony jest w eksponowanym miejscu rezydencyjnej dzielnicy Sopotu, z willami i kamienicami z przełomu wieku zbudowanymi w charakterystycznym stylu secesyjno-eklektycznym.

Przed rozbudową była to stosunkowo prosta bryła kryta dachem kopertowym z czterema facjatkami. Ze względu na niewystarczającą ilość funkcji, nowy inwestor zażądał znacznej rozbudowy istniejącej bryły. Od strony północnej dodana została nowa część: z garażem na dwa samochody, pokojem gościnnym i łazienką na piętrze oraz użytkowym poddaszem. Kuchnia, która w starym domu była mała, niewygodna i słabo oświetlona,

b

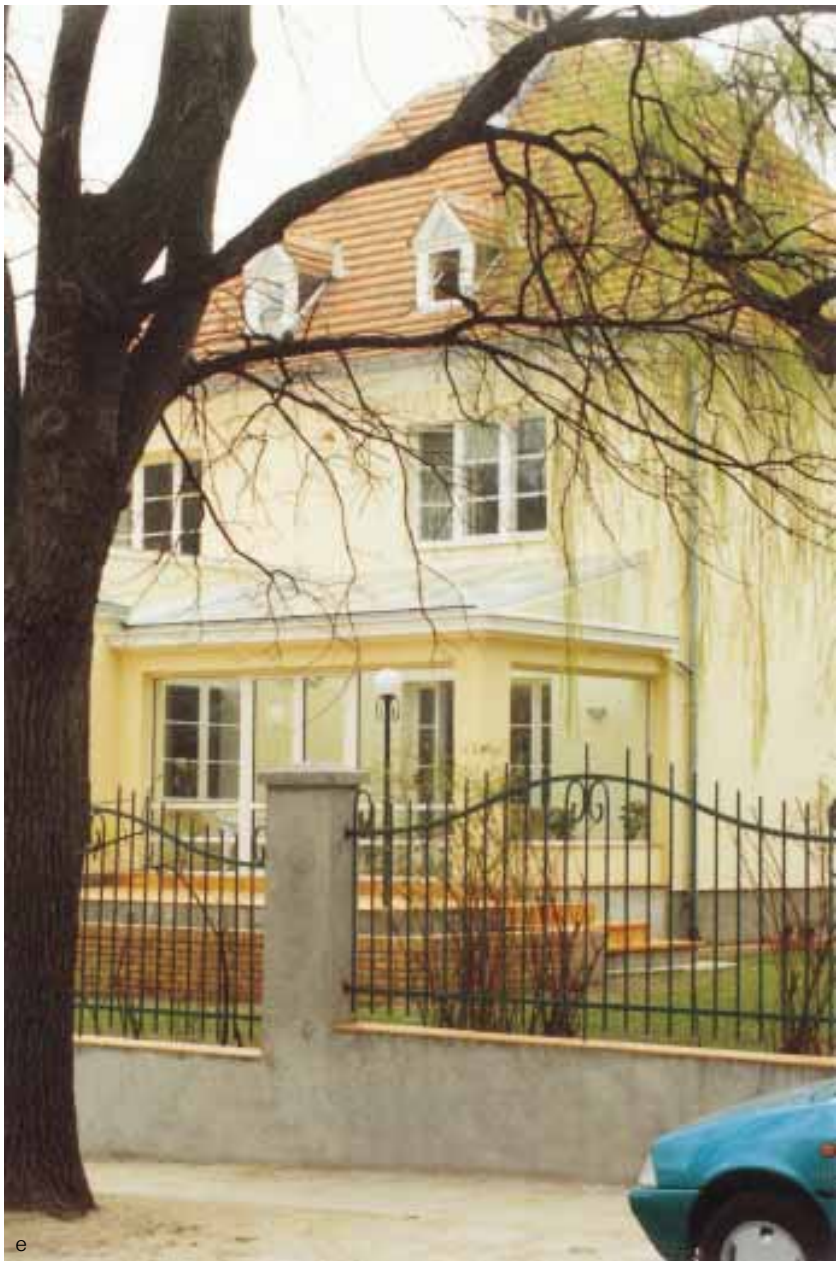
99a. Dom po rozbudowie,
b. Dom przed rozbudową

c

d

powiekszona została o wykusz na całej długości ściany, a do jadalni od strony południowej dobudowano werandę z przeszklonym ogrodem zimowym, z którego jest wyjście na taras, dzięki czemu uzyskano lepsze połączenie domu z ogrodem.

Sposób rozbudowy tego domu stanowi próbę kontynuacji stylu istniejącego budynku i nawiązania do otoczenia. Kompozycja bryły, detale budynku: gzymsy, podziały okien, facjatki, zostały wykorzystane jako język architektoniczny do kształtowania nowych części budynku. Odpowiednio do stylu rezydencji zaprojektowany został ogród i ogrodzenie.


e

99c i d. Widoki wnętrz,
e. Ogród zimowy

Wnętrze domu

Sopot

Jacek Krenz, Julie Anne Alexandrov
Projekt i realizacja: 1996

Dom jednorodzinny zbudowany w latach 70. wg projektu A. Walczyka w charakterystycznym dla tego okresu stylu, odbiegającym od eklektycznej architektury tej willowej dzielnicy Sopotu. Wyraźne, mocne działanie ciemnych elementów drewnianych kontrastuje z białym tynkiem ścian. Konwencja ta, kontynuowana we wnętrzu, sprawiała wrażenie zbyt jednorodnej i schematycznej. Założeniem projektu adaptacji było więc przełamanie jej poprzez wprowadzenie bardziej wyszukanych relacji kolorystycznych oraz uporządkowanie funkcjonalne poszczególnych pomieszczeń (w tym celu wyburzono dwie ścianki działowe i zamknięto jedno przejście).

Układ funkcjonalny domu dostosowany został do potrzeb nowych mieszkańców przez połączenie dwóch pomieszczeń parteru w jeden duży salon, wprowadzenie sauny i siłowni w przyziemiu, na piętrze zaś pozyskanie dużej sypialni z dwóch małych pokoików

100a. Widok przebudowanego wnętrza, b. Widok domu od strony ulicy

c

o skośnym suficie oraz pokoju „łaziebnego" z dużą wanną z biczami wodnymi obok tradycyjnej łazienki. Poddasze zaadaptowano na gabinet gospodarza i pokój gościnny. W sposobie urządzenia tego wnętrza czuje się świadome operowanie kolorem, formą i detalem: kolorystyka ścian i elementów dekoracyjnych jest nasycona i zdecydowana, umeblowanie nowoczesne w wyrazie, podobnie jak abstrakcyjne malarstwo na ścianach – dzięki temu nieciekawe wnętrza, dość tandetnie wykończone i wyposażone, zyskały specyficzny nastrój i wyrazisty charakter, będące wyrazem gustu młodego małżeństwa Amerykanów.

d

100c i d. Widoki przebudowanych wnętrz

Osiedle Diabełkowo

Gdańsk

Jacek Krenz, współpraca: Anna Kostka, Piotr Loch
Projekty modernizacji i rozbudowy domów przy ulicy Wileńskiej nr 6, 7, 8, 9, 11, 20, 38 i Grodzieńskiej nr 12 i 19: [68] 1985-1995

Wileńska i Grodzieńska to szczególne ulice Gdańska, malowniczo wpisane w krajobraz Doliny Królewskiej, przecinającej zielone wzgórza morenowe. Trzydzieści bliźniaczych domków tworzy osiedle, potocznie zwane Diabełkowem. Choć budynki te zbudowane tuż przed wojną nie przedstawiają szczególnych wartości zabytkowych, to ze względu na walory krajobrazowe zespół zabudowy uznany został przed kilku laty za chroniony.

Konieczność uzgadniania jakichkolwiek zmian z konserwatorem zabytków skutecznie chroni krajobraz przed niefortunnymi działaniami inwestycyjnymi. To jednak nie jest jedynym powodem, dla którego miejsce to oparło się wszechogarniającej brzydocie pokracznych, przypadkowych rozbudów. Złożyło się na to wiele czynników.

101a. Obecny widok osiedla,
b. Plan osiedla

[68] Problemy ingerencji architektonicznej w tym terenie chronionym konserwatorsko oraz poszczególne projekty i realizacje przedstawione zostały w opracowaniu autora: *Trwanie i Przetwarzanie,* w konkursie wystaw: *Projekt – realizacja – próba czasu,* w ramach 5. Międzynarodowego Biennale Architektury w Krakowie w 1993 r. Praca uzyskała wyróżnienie. Film wykonany przez TVP prezentujący ww. prblematykę wyróżniono w konkursie filmów video.

101c. Widok osiedla z 1937r

Przede wszystkim odrębność wyrażona własną nazwą i specyfiką krajobrazu oraz jasno określona granica terytorium dają mieszkańcom poczucie bezpieczeństwa i tożsamości lokalnej. Powstała unikatowa enklawa, która spaja społeczność silną więzią. Wyraża się to rozwiniętym życiem sąsiedzkim oraz dbałością nie tylko o wygląd własnych domów i ogrodów, lecz także miejsc publicznych. Wspólnie wykonano kilka inwestycji, jak: chodnik, ciepłociąg, boisko itp. Skutecznie uchroniono te uliczki od wprowadzenia planowanego przez władze miasta ruchu autobusowego. Razem z sąsiadami obchodzi się tu uroczystości rodzinne, tradycyjne święta, wydarzenia kulturalne i polityczne, zabawy na świeżym powietrzu.

Na ten wyjątkowy klimat wpłynął w wielkiej mierze kształt samych domów i ich układ. Są one zlokalizowane wzdłuż łukowato poprowadzonych, połączonych ze sobą ulic. Z wielką dbałością ukształtowana została rzeźba terenu. Zbocze doliny uformowano tarasowo, a na jego szczycie posadzono pas brzóz chroniących przed silnymi tu wiatrami północno-zachodnimi i wodą podskórną. Domy są skromne, lecz zaprojektowane i wykonane bardzo starannie, z zachowaniem wszelkich prawideł sztuki budowlanej. Dzięki temu dotrwały do chwili obecnej w dobrym stanie technicznym. Szerokie okapy chronią murowane ściany parteru i deskowanie piętra.

Domy choć wygodne i przytulne, są jednak zbyt małe na współczesne potrzeby. Rozbudowa kilku domów osiedla o tak specyficznym charakterze stanowiła więc nie lada wyzwanie. Już sam temat wywoływał wiele pytań i problemów. Domy są proste jak stereotyp dziecięcego obrazka. W jaki więc sposób działać, by nie zagubić ich charakteru?

Jaki język architektury powinno się zastosować?

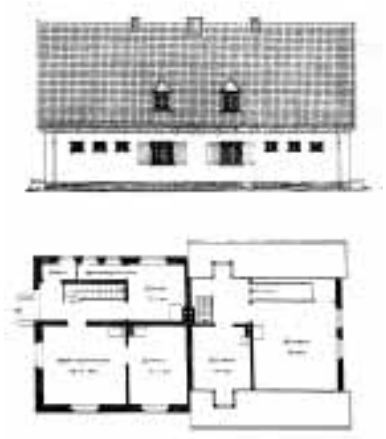
Do jakiego stopnia utrzymywać jednorodność zabudowy, a jak sprostać potrzebom indywidualizacji? Czy poruszać się w zamkniętym kręgu jednorodnych motywów użytych tu pierwotnie, kiedy to jedynym wyróżnikiem był kształt otworów w okiennicach wyciętych w gwiazdki lub owoce?

Jakie są granice rozbudowy?

Jak dalece można odejść od konwencji, kanonu?

Czy możliwe jest zderzenie go z formą zupełnie odmienną? Jeśli tak, to w jakim celu? Czy po to tylko, by sprostać nowym trendom lub presji środowiska zawodowego, propagującego nowoczesność i oryginalność, które często stają się niczym więcej jak sztuką dla sztuki?

Moich sąsiadów te wyrafinowane kolizje form (*post-de-new*) nie pociągają. Domy są dla nich raczej chlebem powszednim niż odświętnym kołaczem. Wybrałem więc drogę odpowiadającą ich wyobrażeniom. Projekty rozbudowy dziewięciu domów, które wy-

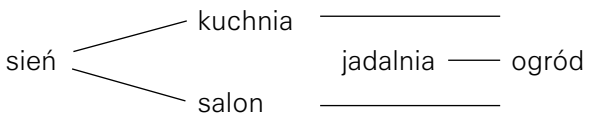


101d. Projekt budynku mieszkalnego, bliźniaczego, wykonany przez arch. Schroedera w latach 30., wg którego powstała zabudowa ulic Wileńskiej i Grodzieńskiej w Gdańsku

konałem w ciągu ośmiu lat, odkąd tu zamieszkałem, mają wspólną cechę – posługują się językiem form stanowiących kontynuację istniejącej architektury.

Modernizacje i rozbudowy prowadziły przede wszystkim do przekształceń całego układu przestrzennego wnętrz w celu dostosowania ich do zmienionych potrzeb obecnie zamieszkującej rodziny. Współczesny model zamieszkiwania, odmienny od zastanego, to przede wszystkim taki, w którym korzysta się z przestrzeni w bardziej zintegrowany sposób. Pierwszym nakazem było więc otwarcie pomieszczeń dotychczas poprzedzielanych licznymi ściankami działowymi. Nowy sposób ukształtowania wnętrz, w formie enklaw przestrzennych, dawał dodatkową korzyść: ze stosunkowo małych i niskich pomieszczeń o niewielkich okienkach pozwalał stworzyć wnętrza dające poczucie przestronności, gdzie poszczególne enklawy są subiektywnie powiększone o przestrzenie sąsiednie.

Dla dostosowania domów do współczesnych standardów konieczne było dodanie nowych elementów funkcjonalnych, takich jak: ganek, sień, łazienka, jadalnia, spiżarnia, garaż. We wszystkich przypadkach rozbudowa parteru zmierzała do zmiany układu wnętrz, tak by uzyskać lepsze połączenie z ogrodem, wg poniższego schematu:



Na piętrze natomiast połączenie sypialni z ogrodem stało się możliwe poprzez dodanie balkonów.

Rozbudowy w kierunku ogrodów pozwoliły też na zachowanie niezmienionych części frontowych domów, przez co utrzymany został pierwotny charakter ulicy.

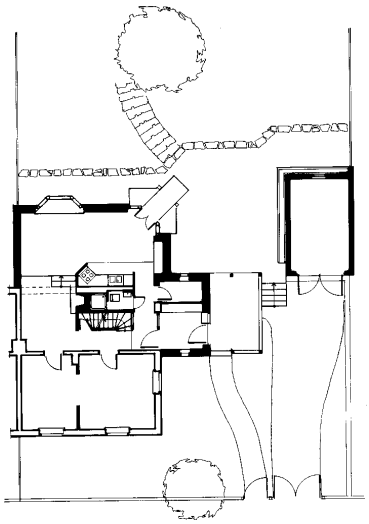
101e. Jeden z domów, które przetrwały do dziś w niezmienionym stanie

101f. Wileńska 6 i 8 rozbudowa poddasza

Wileńska 20

Był to pierwszy z modernizowanych domów w Diabełkowie. Jako północna część bliźniaka, był stosunkowo ciemny i zimny. Dzięki zastosowaniu prostego zabiegu, wprowadzającego powtórzenie istniejącego modułu bryły domu z obróceniem jej o 90^0 i wysunięciem o 4 m w kierunku ogrodu (zachód), możliwe było doświetlenie wnętrza. Dobudowa-

101g. Wileńska 20



101h. Wileńska 20:
– widok od strony ogrodu,
– rzut parteru,
– widoki wnętrz

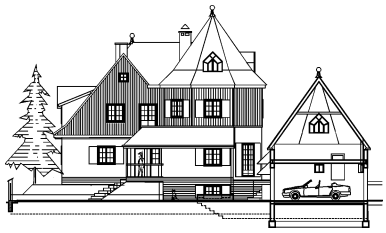
nie ganku, z sienią i spiżarnią, wzmocniło strefę przejściową i ociepliło korytarz. Ściana zewnętrzna od strony ogrodu stała się ścianą wewnętrzną w kuchni i jadalni, przy czym pozostawiony gzyms został wyeksponowany jako element dekoracyjny. Duże okno wykuszowe w jadalni łapie południowe światło.

Powstała nowa struktura wnętrz zorganizowanych wokół centralnego trzonu o funkcjach utylitarnych. Ten trzon to: klatka schodowa, ściana z pionem kominowo-wentylacyjnym, z kominkiem z jednej, a okapem nadkuchennym z drugiej strony, gdzie znajduje się też blat roboczy kuchni z kuchenką i zlewozmywakiem, a dalej za załomem ściany – toaleta z prysznicem. Pomieszczenia biegnące wokół tego trzonu to sień, spiżarnia, wydzielony pokój dzienny z miejscem do pracy oraz połączone ze sobą pokój kominkowy oraz jadalnia i kuchnia, przy czym te dwie ostatnie enklawy znajdują się na poziomie podniesionym o trzy stopnie (dla uzyskania lepszego światła napływającego z dość stromego, tarasowo ukształtowanego ogrodu). Jedna ze ścian wewnętrznego trzonu jest skośnie ścięta, dzięki czemu pełni podwójną funkcję: rozdwaja oś biegnącą przez wnętrza, naprowadzając przez kuchnię na wyjście do ogrodu, a jednocześnie osłania część roboczą kuchni.

Wyjście bezpośrednio z kuchni do ogrodu tworzy dodatkową przestrzeń „domową": swoisty pokój ogrodowy, ograniczony ścianami nowej części budynku i garażu oraz murkiem u podnóża stromej skarpy tarasowego ogrodu.

Wileńska 6

Ze względu na ukształtowanie działki rozbudowa została wyprowadzona w górę przy użyciu mocnej formy, jaką jest wieża na planie ośmiokąta. Dzięki temu na parterze uzyskano obszerny salon z rozległym widokiem na ogród, na piętrze zaś dodatkową sypialnię.



101j. Wileńska 6

Wileńska 8

Dobudowa drugiego domu w ogrodzie i połączenie go z domem istniejącym przeszkloną werandą na piętrze – miejscem spotkań obu rodzin. Prześwit pod werandą zapewnia przejście z frontu do ogrodu. Tu znajdują się też wejścia do drugiego domu oraz do firmy rodzinnej. Parter nowej części zajmują garaż i biuro.

101k. Wileńska 8

Wileńska 9

Dobudowa w osi prostopadłej do osi podłużnej istniejącego budynku. Wysunięcie w ogród kończy „ostroga" o planie na bazie ośmiokąta. Na parterze uzyskano cztery połączone ze sobą strefy funkcjonalno-przestrzenne o podobnej wielkości: salon, jadalnia, kuchnia i taras osłonięty z dwóch stron ramionami starej i nowej części budynku.

Piętro przeznaczono na pokoje dzieci, łazienkę i sypialnię rodziców w „ostrodze" z oknami na wschód i zachód.

101l. Wileńska 9 i 11

Wileńska 11

Rozbudowa sąsiedniej części bliźniaka prawie na zasadzie lustrzanej. Podobnie jak przy Wileńskiej 9, przeniesiono kuchnię z jadalnią do większego pomieszczenia z wyjściem do ogrodu. Dobudowana bryła na planie prostokątnym z oknami na piętrze w ściętych narożnikach. Z mieszczącej się tam sypialni rodziców – wyjście na balkon z widokiem na ogród. W przypadku tej rozbudowy po raz pierwszy zastosowano wyjście bryły powyżej istniejącej kalenicy. Chodziło o przełamanie w ten sposób niekorzystnie wydłużonej w wyniku dwóch poprzednich rozbudów elewacji frontowej obu części budynku.

101m. Wileńska 11 – okno sypialni w ściętym narożniku

101n. Wileńska 38

Wileńska 38

Pokoje znajdują się od frontu i nie mają odpowiedniego połączenia z łagodnymi tarasami ogrodu. Zaprojektowano rozbudowę w kierunku południowym, tak by przesunąć punkt ciążenia w tym kierunku. Przeniosły się tam najbardziej aktywne funkcje domu: sień, kuchnia, jadalnia z kominkiem. Dobudowana część pełni rolę werandy, przez którą przebiega oś: wejście do domu-wyjście do ogrodu, zaakcentowana oknami „na przestrzał".

101o. Grodzieńska 12

Grodzieńska 12

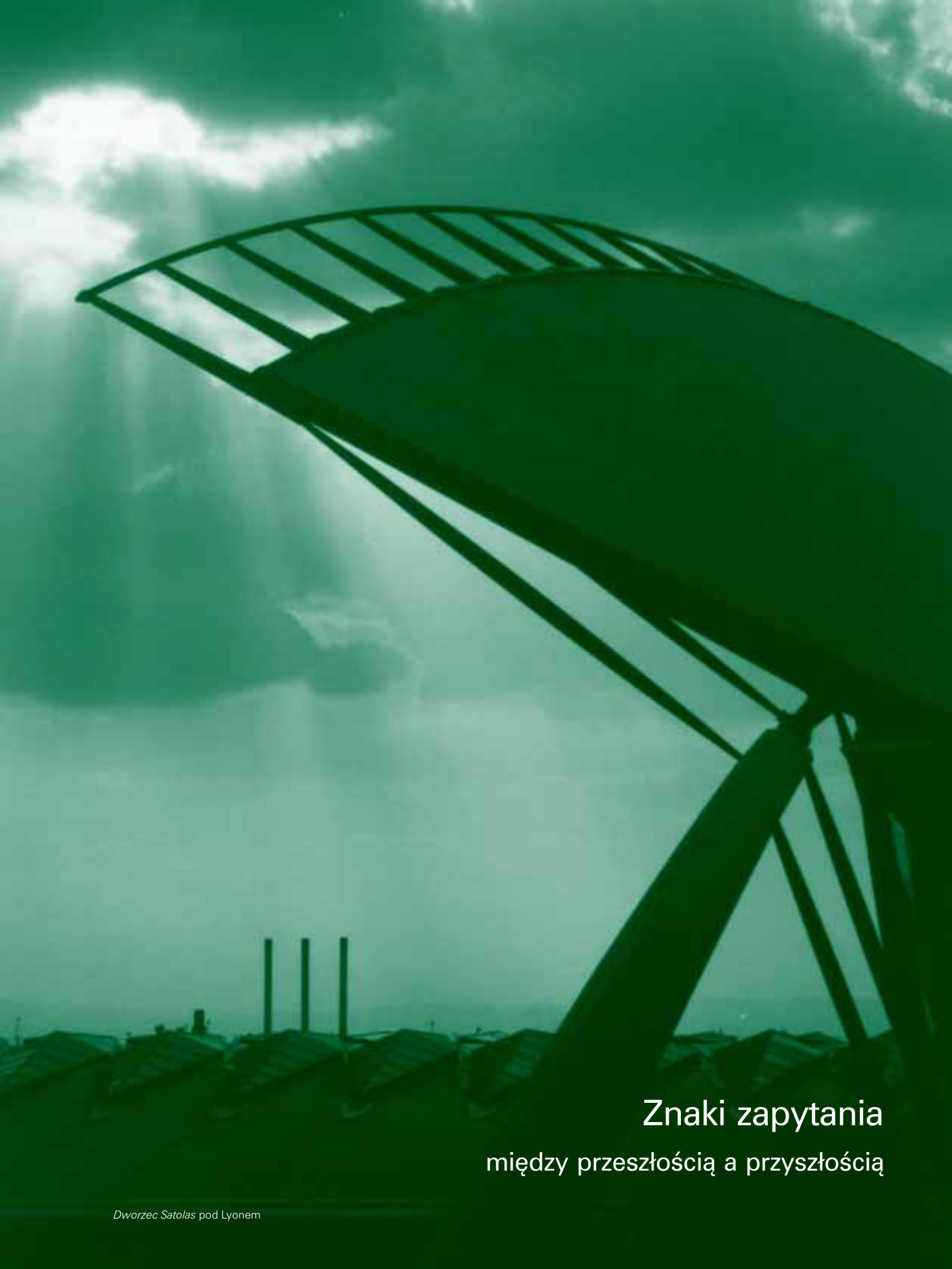
Budynek rozbudowano w kierunku ogrodu (wschód), umieszczając w nowej części na parterze dużą kuchnię z jadalnią, a na piętrze sypialnię i łazienkę. Obecną kuchnię zmieniono w pokój kominkowy. Dodano też ganek z sienią i spiżarnią oraz małym tarasem na dachu.

Istniejący zestaw okien rozszerzono o dwa typy: okno narożnikowe powstałe z przekształcenia okna podstawowego oraz okno trójkątne w elewacji frontowej nad oknem piętra i na poddaszu.

* * *

Projektowanie w terenie o tak specyficznym, wyraźnie określonym charakterze polegało na analizie tworzących go kodów architektonicznych oraz poszukiwaniu sposobów ich kontynuacji, przetwarzania lub rozszerzania. Tego rodzaju praca projektowa podobna jest – by nawiązać do analogii literackiej – do tworzenia różnych wypowiedzi z tych samych słów, rozszerzonych o synonimy i metafory. Warstwa znaczeniowa tego rodzaju nowej architektury polega na uszanowaniu zastanych wartości architektonicznych, ich podkreśleniu i wzmocnieniu.

101p. Wileńska 7, 9, 11 – rozbudowy w kierunku ogrodów



Znaki zapytania

między przeszłością a przyszłością

Dworzec Satolas pod Lyonem

Nasze rozważania o architekturze znaku dobiegają końca, jednak poruszonych w nich wątków nie można uznać za zamknięte. Jak widać w przedstawionych wyżej projektach, architektura to żywy organizm, który podlega przekształceniom, metamorfozom, adaptacjom, zaś poszczególne jej elementy są zmieniane, ulegają dezintegracji, lokalnym procesom rozpadu lub rekonstrukcji. Próbowałem ukazać owe procesy przemian, analizując puls współczesnej architektury, a także bilans własnych doświadczeń z punktu widzenia architekta projektującego, badającego i uczącego. Budynek powstaje jako zamysł projektanta, opracowany w postaci dokumentacji projektowej, według której zostaje zrealizowany, lecz jako element przestrzeni egzystencjalnej człowieka staje się częścią szeroko rozumianej ewolucji cywilizacyjnej, pociągającej za sobą także zmiany w jego percepcji. Architektura jest sztuką dynamiczną i dlatego mówiąc o niej, nie możemy dokonywać generalizujących podsumowań, bo w każdy etap jej rozwoju wpisany jest krok następny. Jaki będzie teraz ten następny krok?

Budowana przez stulecia wewnętrzna integralność architektury doprowadziła nas do postrzegania jej raczej w postaci kontrapunktu niż jednego z elementów składowych pewnej złożonej całości. Człowiek czynił sobie formę poddaną, tworzył ramy przestrzenne dla swojej egzystencji. Kreowana przez niego przestrzeń jawiła się w procesie naszej percepcji jako ściśle zdefiniowana, zaprogramowana wypowiedź, w której nie było miejsca na przypadkowość czy chaos przyrody. Komunikat miał swojego nadawcę, określoną treść, a także przewidzianego z góry odbiorcę, i w ten sposób pozostawał całkowicie w zasięgu ludzkiej kontroli. A jednak tak rozumiana cywilizacja, oglądana z perspektywy końca wieku, zdaje się zmierzać ku pustce duchowej, sprawia wrażenie, jakby w ostatecznym rozrachunku miała „pożreć własne dzieci".

Przełom cywilizacyjny, jaki nastąpił w wyniku rozwoju systemów komunikacji, dotknął także architektury. Stając się elementem wielowątkowego przekazu, zatraciła ona swą autonomiczność, co więcej – przestała wystarczać sama sobie. Wszystko to sprawiło, że znacznie poszerzyły się granice obsza-

ru, który dziś nazywamy architekturą. Nowa, bardziej otwarta, definicja włącza w swój zasięg wiele innych dziedzin życia społecznego – a co za tym idzie, języków estetycznych i formalnych – dzięki czemu dla „czystej formy" architektonicznej nastał czas poszukiwań i eksperymentów zupełnie odmiennych od tych, z jakimi mieliśmy do czynienia w przeszłości. Zwłaszcza dwa, pozornie odległe, bieguny – natura i przestrzeń wirtualna – zdają się wyznaczać nowe drogi współczesnej architektury. Przyznanie racji istnienia takim zjawiskom, jak dowolność, przypadek, chaos, zobaczenie świata w kategoriach swobodnie przepływających tendencji porządkujących i dekonstrukcyjnych doprowadziły do rozluźnienia struktur i kanonów. Dziś coraz częściej obserwujemy, jak architekci pozwalają naturze swobodnie przenikać do projektowanej formy. Tym samym tworzą architekturę nieustającej metamorfozy. Nie jest to już „widok z naturą w tle", lecz ścisłe zespolenie w jednorodną, przyjazną człowiekowi, przestrzeń egzystencjalną, w którą a priori wpisano zmienność i ruch.

Owa integralność została dramatycznie naruszona przez pojawienie się przestrzeni wirtualnej. Architektura dotychczas postrzegana zmysłami, tak fizycznie konkretna w swej materii, nieoczekiwanie przyjęła nową formę bytu: zaczęła istnieć jako struktura intelektualna, w której człowiek może nie tylko poruszać się intencjonalnie, przymierzając swoje oczekiwania do określonych propozycji, ale więcej – może funkcjonować realnie, spełniając swoje życiowe potrzeby przy pomocy wirtualnych pośredników. W ten sposób zostały zakwestionowane fizyczne granice istnienia materialnej formy, architekci zaś zdobyli nieograniczone pole dla realizacji najbardziej szalonych i śmiałych wizji.

Cezury nie tylko zamykają, lecz także otwierają, pociągając za sobą konieczność refleksji. Architektura końca wieku najwyraźniej zamyka i podsumowuje pewne rozdziały, lecz zarazem zadaje pytania o przyszłość: o jej sens, cel i kierunki. Jedno jest pewne: wprawdzie rozwój technologii sprawił, że człowiek nie musi już „budować własnymi rękami", jednak tylko on może nadać formie architektonicznej – znaczenie.

Bibliografia

1. Arnheim R.: Sztuka i percepcja wzrokowa. Warszawa: WAiF 1978.
2. Ashihara Y.: Exterior Design in Architecture. New York 1970.
3. Bachelard G.: Poetyka przestrzeni. W: tegoż, Wyobraźnia poetycka. Wybór pism. Warszawa: PIW 1975.
4. Bal-Nowak M.: Mit jako forma symboliczna w ujęciu Ernsta Cassirera. Kraków: Nomos 1996.
5. Białostocki J.: Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Warszawa: PWN 1978.
6. Białostocki J.: Symbole i obrazy. Warszawa: PWN 1982.
7. Brands S.: How Buildings Learn. New York: Viking 1995.
8. Broadbent G., Bunt R., Jencks Ch.: Signs, Symbols and Architecture. Chichester: J. Wiley 1980.
9. Bronowski J.: The Ascent of Man. London: BBC 1977.
10. Calvino I.: Niewidzialne miasta. Warszawa: Czytelnik 1975.
11. Crithlow K.: Order in Space. London 1969.
12. Darmatt A.: United States Holocaust Memorial Museum. London: Phaidon Press 1995.
13. Day Ch.: Places of the soul. London: Aquarian 1990.
14. Dominiczak J.: Hidden Compositional Codes in Cities. Aris. *Journal of the Carnegie Mellon Department of Architecture*. Pittsburg1993.
15. Eco U.: Pejzaż semiotyczny. Warszawa: PWN 1972.
16. Eliade M.: Sacrum, mit, historia. Warszawa: PIW 1970.
17. Fitoussi B.: Bar Torres de Avila, Barcelone, *Architecture d'Aujourd'hui*, nr 273 (1991).
18. Franta A.: Przestrzeń w autorskich zapisach graficznych. Poznań: Wydawnictwo Politechniki Poznańskiej 1991.
19. Gadamer H. G.: Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto. Warszawa: Oficyna Naukowa N 1993.
20. Giedion S.: Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji. Warszawa: PWN 1968.
21. Gołaszewska M.: Zarys estetyki. Warszawa: PWN 1984.
22. Gombrowicz W.: Dziennik 1957-1961.
23. Gruszkowski W.: Znaki fałszywe. Zesz. Nauk. Politechniki Gdańskiej 1983 nr 355, Architektura nr 23.
24. Hani J.: Symbolika świątyni chrześcijańskiej. Kraków: Znak 1994.
25. Hawkes T.: Strukturalizm i semiotyka. Warszawa: PWN 1988.
26. Heisenberg W.: Część i całość. Warszawa: PIW 1987.
27. Ingarden R.: Przeżycie, dzieło, wartość. Kraków: WL 1966.
28. Jaśkiewicz J.: O metaforze w architekturze i w innych sztukach pięknych. Warszawa: Wyd. Politechniki Warszawskiej 1991.
29. Jencks Ch.: Architektura postmodernistyczna. Warszawa: Arkady 1987.
30. Jencks Ch.: Architektura późnego modernizmu. Warszawa: Arkady 1989.
31. Jencks Ch.: Architecture Today. New York: Abrams 1988.
32. Jodidio P.: Contemporary American Architects. Koln: Taschen 1994.
33. Jonson P., Wigley M.: Deconstructivist architecture. New York: The Museum of Modern Art 1988.
34. Jung C.G.: Man and his Symbols. London: Aldus Books 1964.
35. Kopaliński W.: Słownik mitów i tradycji kultury. Warszawa: PIW 1985.
36. Korbel A.J.: Architektura żywa. Warszawa: Arkady 1987.
37. Kotarbiński A.: O ideowości i ideologii w architekturze i urbanistyce. Warszawa: Arkady 1985.

38. Kozłowski D.: Projekty i budynki. Figuratywność i rozpad formy w architekturze postfunkcjonalnej. Kraków: Wyd. Politechniki Krakowskiej 1992.
39. Krenz J.: Architektura bez kubatury. *Architektura* 1984 nr 6(422).
40. Krenz J.: Landscape for the new housing estates in Gdańsk. Poland. *Landscape Design* 1983 vol. 143 nr 6.
41. Krenz J.: Diabełkowo. Modernizacje i rozbudowy domów przy ulicy Wileńskiej i Grodzieńskiej w Gdańsku. *Murator* 1993 nr 10.
42. Krenz J., Stopa M.: Semiologia w architekturze. Projektowanie przestrzeni o określonych cechach. Program, metoda i doświadczenia dydaktyczne. Zesz. Nauk. Politechniki Gdańskiej 1983 nr 355, Architektura 23.
43. Krenz J.: Wartości estetyczne terenów otwartych w osiedlach mieszkaniowych. 1980 Rozprawa doktorska, Politechnika Gdańska, Wydział Architektury.
44. Krenz J.: Semiologia w architekturze. Treści symboliczne środowiska przestrzennego. Zesz. Nauk. Politechniki Gdańskiej 1983 nr 355, Architektura 23.
45. Krenz J.: W stylu anglosaskim. *Murator* 1996 nr 3(143).
46. Królicki Z.: Energia kształtów. Łódź: Ravi 1995.
47. Królikowski J.T.: Elementy semiotyczne dzieła architektury. Studia semiotyczne VIII (1978).
48. Kucza-Kuczyński K.: Czwarty wymiar miasta. Warszawa: Arkady 1982.
49. Kucza-Kuczyński K., Mroczek A.A.: Nowe kościoły w Polsce. Warszawa: PAX 1991.
50. Leśniakowska M.: Definicje architektury. *Arche* 7, 1994.
51. Lipka K.: Więcej niż słowo i obraz. W poszukiwaniu związków architektury i muzyki. *Arche* 7, 1994.
52. Lurker M.: Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach. Kraków: Znak 1994.
53. Lurker M.: Słownik obrazów i symboli biblijnych. Poznań: Pallotinum 1989.
54. McLuhan M.: O środkach przekazu. 1964.
55. Mohney D., Easterling K.: Seaside, Making a Town in America. New York: Princeton Architectural Press 1991.
56. McCormac J.P.: Chapel at Fitzwilliam College Cambridge, *The Architectural Review* 4 (1992), Architecture and Religion.
57. Metamorfozy architektury. Materiały konferencji na temat znaczeń we współczesnej architekturze, red. J. Krenz, Gdańsk: Wydział Architektury Politechniki Gdańskiej 1996.
58. Meyhofer D.: Contemporary European Architects. Koln: Taschen 1994.
59. Meyhofer D.: Contemporary Japanese Architects. Koln: Taschen 1994.
60. Mikuła-Gawędzka W.: Niearchitektoniczna przyszłość architektury. *Architektura* 1996 nr 5.
61. Niemczyk E.: Utopie kultury i artystyczne wizje na przykładzie domów własnych architektów. Prace Naukowe Instytutu Architektury, Sztuki i Techniki Politechniki Wrocławskiej 1982, nr 17.
62. Norberg-Schulz Ch.: Architecture: Meaning and Place. New York: Electa/ izzoli 1979.
63. Norberg-Schulz Ch.: Existence, Space and Architecture. London: Studio Vista 1971.
64. Norris Ch., Benjamin A.: What is Deconstruction, London: Academy Editions 1988.
65. Nyka L.: Wpływ przemian estetycznych początku XX wieku na współczesne relacje pomiędzy architekturą i naturą. 1995. Rozprawa doktorska, Politechnika Gdańska, Wydział Architektury.
66. O'Brien J., Man Ho K.: Elementy Feng shui. Poznań: Rebis 1993.
67. Papadakis A.: Architectural Design for Today. Cambridge: Pierre Terrail 1991.
68. Pasierb J.: Pionowy wymiar kultury. Kraków: Znak 1983.
69. Pile J.F.: Interior Design New York: Abrams 1995.
70. Porębski M.: Ikonosfera. Warszawa: PIW 1972.
71. Poznanie i wartości estetyczne. Pod red. P. Kaweckiego. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 1994.

72. Rutkowska K.: Przestrzeń intencjonalna w architekturze i urbanistyce współczesnej. 1987. Rozprawa doktorska, Politechnika Gdańska, Wydział Architektury.
73. Rybczyński W.: Dom, krótka historia idei. Gdańsk: Marabut, Warszawa: Volumen 1996.
74. Sacrum i sztuka. Materiały z konferencji. Rogoźno 18-20 października 1984. Kraków: Wydawnictwo ZNAK 1989.
75. Schulz B.: Sklepy cynamonowe. Warszawa: Jota 1991.
76. Schuyt M., Elfers J.: Phantastische Architektur. Koln: Dumont 1980.
77. Sławińska J.: Problematyka formalizmu i symboliki w architekturze współczesnej. Wrocław: Wyd. Politechniki Wrocławskiej 1993.
78. Staal G.: Between Dictate and Design. Rotterdam: Uitgeverij 010 Publishers 1987.
79. Stewart I.: Czy Bóg gra w kości? Nowa matematyka chaosu. Warszawa: PWN 1995.
80. Strzemiński W.: Teoria widzenia. Kraków: WL 1958.
81. Sudjic D.: New Direction in British Architecture. London: Thames&Hudson 1988.
82. Szmidt B.: Ład przestrzeni. Warszawa: PIW 1981.
83. Sztafrowski M.: Architektura w krajobrazie. Gdańsk: Wydawnictwo Politechniki Gdańskiej 1984.
84. Tatarkiewicz W.: Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne. Warszawa: PWN 1988.
85. Tatarkiewicz W.: Historia estetyki, t.III – Estetyka nowożytna. Wrocław-Warszawa-Kraków: Arkady 1967.
86. Tempczyk M.: Świat harmonii i chaosu. Warszawa: PIW 1995.
87. The Invisible Architecture (Bouwman O., Toorn R. van). Londyn: Academy Editions, Ernst & Sohn 1994..
88. Tigerman S.: Buildings and Projects 1966-1989. New York: Rizzoli 1989.
89. Trzeciak P.: Historia, psychika, architektura. Warszawa: PIW 1988.
90. Tulli M.: Sny i kamienie. Warszawa: Open 1995.
91. Tzonis A., Lefaivre L.: Architecture in Europe since 1968. Memory and Invention. London: Thames&Hudson 1992.
92. Wallis M.: Przeżycie i wartość. Kraków: WL 1968.
93. Wellek R., Warren A.: Teoria literatury. Warszawa: PWN 1974.
94. Wodiczko K.: Sztuka publiczna. Warszawa 1995.
95. Wygotski L.: Psychologia sztuki. Kraków: WL 1980.
96. Yi-Fu Tuan: Przestrzeń i miejsce. Warszawa: PIW 1987.
97. 11 Cities/11 Nations Contemporary Nordic Art and Architecture. Katalog wystawy. Leeuwarden 1990.
98. Zioło M.: Inne sprawy. Rzeszów 1995.
99. Znak we współczesnej przestrzeni sakralnej. Materiały III Międzynarodowej Konferencji Architektury Sakralnej, ARCHISACRA '95. Warszawa 1995.
100. Żórawski J.: O budowie formy architektonicznej. Warszawa: Arkady 1973.

Spis ilustracji

Rysunki i zdjęcia autora (z wyjątkiem opisanych inaczej)

Okładki rozdziałów

(motto) *Bar Torres de Avila* w Barcelonie, 1989, A. Arribas, J. Mariscal. fot. T. Nowosielski.

1. Dzielnica *Blaak* w Roterdamie.
2. *Wieżowce dzielnicy La Défence* w Paryżu. *La Pacyfic* (na froncie), 1992, A. Kurokawa, *Societe Generale*, !994, Andrault, Parat.
3. *Piramida Luwru* w Paryżu, 1993, I.M. Pei.
4. *Miasteczko Nauki i Techniki w Parku La Vilette* w Paryżu, 1986, A. Fainsilber.
5. *La Grande Arche*, La Défence w Paryżu, 1983, J. O. von Spreckelsen.
6. *Centrum konferencyjne Fabryki Vitra* w Weil am Rhein, 1992, T. Ando.

(Znaki zapytania) Dworzec Satolas pod Lyonem, 1993, S. Calatrava.

Ilustracje rozdziału IDEA UJĘTA W KAMIEŃ

1. Dom i ganek jako stodoła i spichrz czy bazylika i baptysterium? – *Dom weekendowy architekta w Lakeside*, Michigan,1983, S. Tigerman. [88] s. 147, fot. H. Blessing i M. I. McCurry 14
2. Rozbieżność interpretacji kodu: piramida ustawionych na sobie pralek automatycznych czy tradycyjne japońskie budki dla ptaków? – *Wieża mieszkalna Nakagin* w Tokio, 1975, K. Kurokawa. [29] s.40 15
3. Wieloznaczna i aluzyjna architektura *Wyższego Seminarium Duchownego Zgromadzenia Księży Zmartwychwstańców* w Krakowie, 1992, D. Kozłowski, W. Stefański. Architektura 3.1995 s.19, fot. W. Kryński i T. Prażmowski 16
4. *Muzeum Miasta Gdańska*, 1996, W. Zaborniak (projekt studencki) 16
5. Inspirująca do poetyckich opisów *Kaplica* w Ronchamp, 1955, Le Corbusier. [69] s. 109, fot. L. Herve 16
6. *Most Bach de Roda* w Barcelonie, 1987, S. Calatrava. [58] s. 40, fot. L. Casals 17
7. Rysunek inspirowany opisem jednego z *niewidzialnych miast* I. Calvino – *Mezaldina*, P. Wysocki (praca studencka) 17
8. Czytelna struktura i przeznaczenie elementów: słupy prócz funkcji konstrukcyjnej mieszczą kanały wentylacji grawitacyjnej – „Klimatektura", *budynek biurowy Menara Mesiniaga* w Malezji, 1994, K. Yeang. *Perspectives on Architecture*, 04,1995 s.42, fot.R. Bryant 20
9. Wyrazista struktura funkcjonalna – trzy bryły o zróżnicowanej formie. Ciemna masywna bryła skarbca – zamknięcie, stabilność, bezpieczeństwo; część biurowa jasna, o regularnym układzie dużych okien – jawność, uporządkowanie, oszklona sala obsługi klientów – otwartość i dynamika. – *Banque de Luxembourg* w Luksemburgu, 1993, Arquitectonika 20
10. Wyraźna struktura przestrzeni – *Galeria Miejska* w Stuttgarcie, 1984, J. Stirling 21
11. Struktura planu powtórzona dwukrotnie w zmniejszeniu 2000 razy; picture-in-picture to swoisty meta-język – *Barcelona 2000*, praca na konkurs studencki UIA, 1996, M. Piwoński, W. Zaborniak 21
12. Meta-znaczenia – patrząc na konewki na ścianie wyobrażamy sobie, co się stanie, gdy spadnie deszcz – *Carport and Greenhouse* w Dallas, 1995, M. Levy. *Texas Architect on Line*. 11'1995, http://www.eden.com/~txarch/ 21
13. Meta-architektura – forma wyraża samą siebie – *Elysées* La Défense w Paryżu 22
14. Swobodny układ form. Architektura "liberalna" czy forma otwarta? – *City Arcade* w Gdyni, 1997, M. Dumencić 22
15. Antropozoficzna wizja architektury – *Bank NMB* w Amsterdamie, 1987, A. Alberts 24
16. Inspirowany „Podróżą w głąb ziemi" J. Verne'a, projekt Europejskiego *Centrum Wulkanologii* w St Ours les Roches, H. Holleina. *Architectural Review* 8. 1995 s.20 24

17a i b. Apologia nowoczesności i techniki – *Miasteczko Nauki i Techniki* w Parku La Vilette w Paryżu, 1986, A. Fainsilber 25

18a i b. Dynamiczna harmonia konstrukcji, muzyki i natury – *Dworzec Satolas* pod Lyonem, 1993, S. Calatrava 26

19a, b, c i d. Archetyp kultury arabskiej zinterpretowany przy zastosowaniu zachodniej technologii – *Instytut Świata Arabskiego* w Paryżu, 1987, J. Nouvel 27

20. Symboliczne odtworzenie wału obronnego – *Muzeum Grodu Gdańskiego*, 1996, A. Dębicka (praca dyplomowa) 28

21. Wieżowiec w miejscu baszty na linii dawnych murów miasta – *Prediger Tor* we Freiburgu, 1996, L. Hartner, I. Kanzler 28
22. *Muzeum Pamięci Holocaustu* w Waszyngtonie 1993, J. Freed a. fasada frontowa, fot. W. Anders, b. szkic i przekrój 28
23. *Muzeum Pamięci Holocaustu* w Waszyngtonie, 1993, J. Freed a i b. detale wnętrz, c. rzut, d. Sala Świadectwa, fot. R. Cielątkowska 29
24. Analiza miejsca, poszukiwanie niewidzialnej matrycy projektu – *Rozbudowa Muzeum Historycznego* w Berlinie, 1989-92, D. Libeskind. [90] s. 290 30
25. Metamorfoza form antycznych – *Muzeum Sztuki Rzymskiej* w Merida, Hiszpania, 1986, J. R. Moneo, www.the-tidings.com/moneo/build01.htm 30
26. Reinterpretacja pierwotnych znaczeń architektonicznych – *Piramida Luwru* w Paryżu, 1993, I.M. Pei 31
27. Nowe miasteczko zbudowane wg zdefiniowanych klasycznych kodów architektonicznych – *Seaside* na Florydzie, A. Duany, E. Plater-Zyberk. [55] s. 85, fot. D. Mehney 31
28. Współczesna interpretacja klasyki – *Muzeum Normana Rockwella* w Stockbridge, Massachusetts, 1992, R.A.M. Stern. [32] s.34, fot. P. Aaron 32
29. Kontynuacja kodów architektonicznych – *Rozbudowa National Gallery of Art, Sainsbury Wing* w Londynie, 1991, R. Venturi. [91] s. 273 32
30. Nawiązanie do sąsiedniej zabudowy poprzez zastosowanie w elewacji podobnego gatunku kamienia i odpowiadających podziałów. *Centrum Studiów i Badań przy Archiwach Narodowych* w Paryżu, 1988, S. Fiszer 32
31. Każdy budynek opowiada swoją historię: a. Queens, Nowy Jork. [7] s. 72, fot. M. Mitchell, b. Gdynia, ul. Śląska (zob. s. 22) 33
32. Proste monumentalne bryły sprzyjać mają odczuciu solidności i bezpieczeństwa – *Bayerische Landsbank* w Luksemburgu, 1993, W. Kücker 33
33. Wielkie budowle Paryża: a. *La Grande Arche*, La Défence w Paryżu, 1983, J. O. von Spreckelsen, b. *Opera* na placu Bastylii, 1989, C. Ott 34
34. Wielka oś nawiązująca do brytyjskiej tradycji wielkomocarstwowej – *Centrum administracyjno-bankowe*, Londyn, Doki, 1994, C. Pelli 34
35. *Kaplica Fitzwilliam College* w Cambridge, 1991, R. MacCormac 35
36. *Kaplica Fitzwilliam College* w Cambridge, 1991, R. MacCormac: a. przekrój, b. rzut, c. widoczne w oknie prezbiterium okazałe drzewo to w wielu kulturach objaw życia, symbol zmartwychwstania, d. nawa w kształcie kadłuba 36
37. *Bar Torres de Avila* w Barcelonie, 1989, A. Arribas, J. Mariscal: a. przekrój i rzut, b. Wieża Słońca i Wieża Księżyca, fot. T. Nowosielski, c. ideogram, oprac. A. Rynkowska (praca studencka) d. wnętrze Wieży Księżyca. [17] s. 153-155, fot. M. Moldovenacz 38
38. Architektura drzew i motywy drzew w architekturze: a. przydrożne drzewa na południu Francji, b. *Kościół* w Paks, Węgry, 1990, I. Makovecz. *Magyar Epitomuveszet*, 4'1991, s. 9, fot. R. Hack 39
39. Symboliczna interpretacja kręgu polarnego i gejzera – *Pawilon Islandii na Wystawie Współczesnej Sztuki i Architektury Północy* w Leeuwarden, Holandia, 1990, M. Hardardottir, S. Chister 39
40. Dialog z otoczeniem – mimetyczne wpisanie w krajobraz. Szklana elewacja po stronie morza, kamienna po stronie miasta – *Kennemerhage* w Heemstede, Holandia, 1995, J. van Overhagen 40
41. *Najbardziej chciałbym budować domy bez dachów – wtedy natura pozostałaby namacalna.* Tadao Ando udało się to zrealizować w *Kaplicy na Wodzie* na Wyspie Hokkaido, 1988. [59] s. 40 40
42. Symboliczne przetworzenie lokalnej topografii – *Muzeum La Coruna*, 1995, A. Isozaki. *The Japan Architects*, 1995-3, s. 12 40
43. *Centrum Sztuki Japońskiej Manggha* w Krakowie, 1994, A. Isozaki. *Architektura & biznes* 1.1995, s. 9, fot. A. Gryczyński 40
44. Symboliczna więź pomiędzy niebem a ziemią – *Obserwatorium* w Tamana, M. Takasaki. *The Japan Architects*, 1993-2, s. 74 40
45. Realizacja idei dynamizmu architektury – *Vitra Design Museum* w Weil am Rhein, 1992, F. Gehry 41
46. Poddawanie formy przekształceniom dla osiągnięcia architektonicznej reprezentacji różnorodnych pojęć, takich np. jak monumentalizm – *Studium formy fasady monumentalnej*, 1988, J. Klikowicz (praca dyplomowa pod kier. J. Krenza) 42
47. Monumentalne schody, poczucie zagubienia czy fascynacja przestrzenią? – *La Grande Arche*, La Défense w Paryżu, 1983, J.O. von Spreckelsen 43
48a i b. Lustrzana elewacja powielająca odbicia wywołuje iluzję znikania, wtopienia się w otoczenie – *Biurowiec Le CLIP* w Lyonie, 1996, R. Gages 43
49. Symbol *yin i yang* – dwie kosmiczne moce, które w filozofii tao kształtują i równoważą całe życie 44

50. Złoty podział jako podstawa pomiaru ciała ludzkiego. *Rysunek* Leonarda da Vinci 44
51. Pięciokąt i gwiazda pięcioramienna podzielone są wg proporcji złotego podziału 44
52. Nierealne, przezroczyste mury – *Budynek Fundacji Cartier* w Paryżu, 1994, J. Nouvel 45
53. *Projekcja Publiczna na gmachu Hirscholm Museum* w Waszyngtonie, 1988, K. Wodiczko. [94] s. 86 46
54. *Schody donikąd*, 1995, A. Krenz (projekt studencki wykonany w Instytucie Architektury Politechniki Poznańskiej pod kier. A. Franty) 46
55. Wyrazistość i szczerość konstrukcji – *Rozbudowa Teylers Museum* w Haarlemie, Holandia, 1996, H. J. Henket 48
56. Strzelisty rytm: a. Shitoku, dzielnica Tokio. *Focus* 1.1996, s. 54, fot. Jerrican, b. *Kościół Dobrego Pasterza* w Rudach Rysich, 1973, T. Gawłowski, T. Lisowska-Gawłowska. fot. A. A. Mroczek. [49] 48
57. Odchodzenie od kanonów, zejście z piedestału. Znak Konferencji *Architektur im Zwisenraum von Kunst und Alltag*, 06. 1996 49
58. Wyrzeczenie się kąta prostego – dekonstruktywistyczny *budynek straży pożarnej Zakładów Vitra* w Weil am Rhein, 1992, Z. Hadid 49
59. Abstrakcyjna kompozycja płaszczyzn – *projekt budynku przy ulicy Pelleport* w Paryżu, 1997, F. Borel 50
60. Szczerość i racjonalizm; efekt zmagań pomiędzy dążeniem do oryginalności, możliwościami rozwiniętej technologii a ograniczeniami budżetu – *Teatr Chasse* w Bredzie, 1996, H. Hertzberger, W. Van Vinsen. *Architektura* 11. 1996, s. 13, fot. H. H. Van Doorn i S. Voeten 50
61. Użycie kamienia nadaje formie monumentalizm, podczas gdy kolor go przełamuje, Światło otwiera bryłę ku górze, cień kryje tajemnicę minionych pokoleń – *Galeria Miejska* w Stuttgarcie, 1984, J. Stirling 51
62. Wyrafinowana technologia i materiały, baterie słoneczne na dachu, woda chłodząca szklane tafle ścian – *Pawilon brytyjski* na wystawie w Sewilli, 1992, N. Grimshaw. [58] s. 82, fot. D. Leistner 52
63. Atmosfera komfortu i przytulności – *Wnętrze własnego domu*, A. Magistretti. [69] s. 10, fot. I. Genovese 53
64. Strukturalna gra podstawowych elementów przestrzeni: punktów, linii, powierzchni w różnych konfiguracjach. Ideogram – *Park de La Vilette*, 1984, B.Tschumi 53
65. Ideogram przejawiający się w aranżacji światła – *Kościół Światła* w Osace, Tadao Ando 54
66. *Dom-inicjał JR*, 1995, J. Rawerski, (projekt studencki wykonany pod kier. M. Radziwiłowicz) 54
67. *Projekt domu dla Jacka i Kasi*. Męszczyzna i kobieta, dom i ogród, ciało i dusza, masa i pustka, 1997, M. Moczorat, M. Radziwiłowicz 54
68. *Znak koła sterowego na szczycie domu* na Long Island, R. Venturi, D. Scott-Brown. [67] s. 130. 56
69. Forma architektoniczna dosłownym obrazem symbolu – *Agencja reklamowa Chiat/Day* w Wenecji (Kalifornia), 1991, F. O. Gehry. Fot. A. Dębicka 56
70. Konotacje marynistyczne w projektach studenckich wykonanych pod kier. J. Krenza, w których znak i symbol stanowią matrycę, pierwszy wzór koncepcji: a/ *Muzeum Morskie* w Gdańsku, 1994, M. Androsiuk b/ *Galeria* w Gdańsku, 1995, A. Sosnowska c/ *Budynek handlowo-biurowy* w Gdyni, 1996, M. Fryzowski 57
71. *Architektoniczna interpretacja zapisu muzyki w architekturze P. Portoghesiego* a. *Palazzo Venezia*, Rzym, 1985. [62] s.213. b. *Meczet* w Rzymie. *Architectural Design. Light in Architecture* 1997 3/4, s.70 58
72. Kolumny jak struny harfy – *Sala koncertowa* w Luksemburgu, 1997, C. Portzamparc 58
73. *Opera* w Sydney J. Utzona jako symbol miasta (rysunek K. Dona wykorzystany na widokówce) 59
74. Nawiązanie do średniowiecznej metafory nieba – żyrandole powtarzają układ sklepień: *Rekonstrukcja Zamku Koldinghus* w Danii, 1991, I. Exner, J. Exner. *The Architectural Review*, 10'1993, s.67, fot. J. Exner. 60
75. Białoczerwone pasmo w posadzce – podpis tożsamości architekta – *Centrum studiów i badań przy archiwach Narodowych* w Paryżu, 1988, S. Fiszer 60
76. Metamorfoza natury w kulturę: promienie słońca budują sakralną atmosferę wnętrza: a i b. *Sweeny Chapel*, Indianapolis, USA, 1987, J. Carpenter, E. L. Barnes. A. Compagno, Intelligente Glasfassaden, Berlin 1995, s. 36, fot. B. Korab, c. Duch drzewa – *Instalacja* w parku Elswoude w Aerdenhout, Holandia 61
77. Świecki gotyk – *Dworzec Satolas* pod Lyonem, S. Calatrawa 62
78. Najwyższy wieżowiec w Europie (271m) – *Messeturm* we Frankfurcie, 1991, H. Jahn. [32] s. 93, rys. H. Jahn 62
79. Rzeczywistość nierzeczywista – *internetowy Alphaworld* zaludniany przez avatary, nasze wirtualne odpowiedniki 66

80. Harmonijne połączenie konotacji kultury i natury, sacrum i profanum: złożenie rąk do modlitwy, strzeliste góry, biblijny namiot świątyni – *Kościół Matki Boskiej Cudownego Medalika* w Zakopanem, 1988, T. Gawłowski, T. Lisowska-Gawłowska. [49] Fot. A. A. Mroczek 68

Ilustracje prezentujące projekty autora

SZTUKA W PRZESTRZENI OSIEDLOWEJ
81a. Osiedle Żabianka. Plac zabaw *Robinsonada* 73
81b i c. Osiedle Żabianka. Różnorodność form „parteru" skontrastowana z monotonią ścian budynków 74
81d, e, f. Osiedle Żabianka 74
81g, h, j. Osiedle Morena. Kolorystyka elewacji, place zabaw *Piramidy* 74

PAWILONY NAMIOTOWE
82a, b, c, d, e. Przykładowe zestawy elementów systemu 76

POMNIK POLEGŁYCH STOCZNIOWCÓW 1970 w Gdańsku
83a. Podstawa pomnika 79
83b. Montaż pomnika, listopad 1980 79
83c. Widok ogólny 80

PAWILON GDAŃSKI NA WYSTAWIE WSPÓŁCZESNEJ SZTUKI I ARCHITEKTURY PÓŁNOCY
84a. Pawilon Gdański 81
84b. Wejście na wystawę. Składane gazebo (kasa) wg projektu Aldo Rossiego 81
84c. Plan ekspozycji 82

KOŚCIÓŁ MATKI BOSKIEJ CZĘSTOCHOWSKIEJ w Gdańsku
85a. Wejście do kościoła, ... 84
85b. Zetkniecie sacrum i profanum. Poziom wejścia – kropielnica – obrzędowe oczyszczenie przed przekroczeniem granicy sacrum. Poziom główny kościoła – stół ofiarny 85
85c. Rzut parteru 85
85d. Kropielnica 86

KOŚCIÓŁ WNIEBOWZIĘCIA MATKI BOŻEJ w Wąglikowicach
86a. Widok od strony drogi, ... 87
86b. Ideogram i rzut 88
86c. Elewacja frontowa 88
86d. Widok wnętrza – nawa i prezbiterium 89
86e. Model z uwidocznieniem więźby (bez pokrycia dachu i wieży) 89
86f i g. Fasada zachodnia – widok z zewnątrz i od wnętrza (g). 90
86h. Pionowe stopniowanie sakralności 90

HOSPICJUM w Gdańsku
87a i d. Model budynku 92
87b. Model wnętrza: sala spotkań, którą w razie potrzeby można połączyć z kaplicą; widok wzdłuż „świętej" osi budynku 92
87c. Plan parteru 93
87e. *Miłosierny Samarytanin*. Rys. I. Kuran-Bogucka 94

TEATR ULICZNY w Amsterdamie
88a i b. Wnętrze teatru 95
88c. Wzór formy: ulica Mariacka w Gdańsku podczas Jarmarku Dominikańskiego 96
88d. Przekrój podłużny, rzut przyziemia i elewacja północna 96

CENTRUM HESTII w Sopocie
89a i b. Model 3D 97
89c. Plan sytuacyjny 98
89d. Przekrój A-A 98

APEKS SIEDZIBA FIRMY w Gdańsku
90a. Widok od strony ulicy 99
90b. plan sytuacyjny 99

KLUB EB ROZDROŻE w Warszawie
91a. Model wnętrza 100
91b. Rzut 100

BIURO J. I. MARKETING w Gdańsku
92a, b i c. Widoki wnętrz 102
92d. Rzut X piętra 103

BIURO J. I. MARKETING w Warszawie
93a i b. Widoki wnętrza 104
93c, d i e. Widoki wnętrza 105
93f. Rzut parteru 105

BIURO ED&F MAN
94a i b. Widoki wnętrz 106

SALA KONFERENCYJNA BROWARU HEVELIUS w Gdańsku
95a. Sala konferencyjna po renowacji 107
95b. Sala konferencyjna przed renowacją 107

BIURO BREWPOLE w Gdańsku
96a. Projekt elewacji 108
96b. *Wytwórnia Pepsi-Coli* w Gdańsku przed przebudową 108
96c. Widok gdańskiego browaru z początku stulecia 109
96d. Adaptacja – rzut parteru 109

DOM W STYLU ANGIELSKIM w Gdyni
97a. Widok od strony południowej 111
97b. Gabinet w wykuszu na piętrze 111
97c. Elewacja ogrodowa 112
97d. Przekrój A-A 112
97e. Plan parteru. Pomieszczenia rozłożone wokół centralnego trzonu schodów 112

REZYDENCJA w Gdańsku
98a. Model i perspektywa, ... 113
98b. Jedna z kamienic Jaskowej Doliny 113
98c. Mostek i brama 114
98d. Plan parteru 114

ROZBUDOWA DOMU w Sopocie
99a. Dom po rozbudowie 115
99b. Dom przed rozbudową 115
99c i d. Widoki wnętrz 116
99e. Ogród zimowy 116

WNĘTRZE DOMU w Sopocie
100a. Widok przebudowanego wnętrza 117
100b. Widok domu od strony ulicy 117
100c i d. Widoki przebudowanych wnętrz 118

OSIEDLE DIABEŁKOWO w Gdańsku
101a. Obecny widok osiedla 119
101b. Plan osiedla 119
101c. Widok osiedla z 1937r 120
101d. Projekt budynku mieszkalnego, bliźniaczego, wykonany przez arch. Schroedera w latach 30. wg którego powstała zabudowa ulic Wileńskiej i Grodzieńskiej w Gdańsku 120
101e. Jeden z domów, które przetrwały do dziś w niezmienionym stanie 121
101f - p. Rozbudowy domów 121-124

Indeks nazwisk

Abakanowicz Magdalena, 39
Alberts Anton, ***24***, *39*
Alexandrov Julie Ann, ***117***
Ando Tadao, ***40***, ***74***
Androsiuk Mariusz, ***57***
*Arribas Alfredo, 37-****38***
Barnes E. L., ***61***
Bartoszewicz Mirosław, ***84***
Baum Szczepan, ***79***
Beksiński Zdzisław, 17
Bescos Ramon, ***33***
Białostocki Jan, 16, 35
Bohr Niels, 28
Borel F., ***50***
Calatrava Santiago, ***17***, ***26***, *39*
Calvino Italo, 5, 17
Carpenter James, ***61***
Chister Steve, ***39***
Day Christopher, 43
Dębicka Agnieszka, ***28***
Dominiczak Jacek, 10, 21
Duany Andres, ***31***
Dumencic Milienko, ***22***
Eco Umberto, 12, 17, 18, 46
Einstein Albert, 40
Escher Maurits Cornelis, 17
Exner Inger, ***60***
Exner Johannes, ***60***
Fainsilber Adrien, ***25***
Fik Marcin, 17, 26
Fiszer Stanisław, ***32***
Franta Aleksander, 14
Freed James I., ***28-29***
Fryzowski Marcin, ***57***
Gages Rene, ***43***
Gawłowski Tadeusz, ***48***, ***68***
Gehry Frank O., ***41***, ***56***
Gerada Stanisław, ***84***
Gombrowicz Witold, 57, 58
Grimshaw Nicolas, ***52***
Gruszkowski Wiesław, 48
Hadid Zaha, ***49***
Hardardottir Margret, ***39***
Hartner Ludwig, ***28***
Hecker Zvi, 58
Heisenberg Werner, 28, 30
Henket Hubert-Jan, ***48***
Hertzberger Herman, ***50***
Hollein Hans, ***24***
Huizinga Johan, 67
Ingarden Roman, 48
Isozaki Arata, ***40***
Jahn Helmut, ***62***
Jaśkiewicz Juliusz, 56
Jencks Charles, 15, 56
Kaczorowski Jerzy, ***84***
Kanzler Ingolf, ***28***
Karczewska Janina, ***84***
Klikowicz Janusz, ***42***
Kostka Anna, ***113***, ***119***
Kozłowski Dariusz, 15, ***16***
Krenz Anna, ***46***
Krenz Jerzy, 10
Królicki Zdzisław, 44, 45
Królikowski Jeremi T., 18, 66
Kucker Wilhelm, ***33***
Kuczyńska Maria, ***73***
Kurokawa Kisho, ***15***
Le Corbusier,
Charles Eduard Jeanneret, ***16***
Leonardo da Vinci., ***44***
Lew Tomasz, ***97***
Levy Max, ***21***
Libeskind Daniel, ***30***
Limon Jerzy, 81
Lipka Konrad, 57
Lusowska-Gawłowska Teresa, ***48***, ***68***
Loch Piotr, ***87***, ***92***, ***119***
Lurker Manfred, 12, 36
MacCormac R., ***35***, ***36***
Magistretti Adriano, ***53***
Makovecz Imre, ***39***
Man Ho K., 44
Mariscal Javier, 37, ***38***
McLuchan Herbert Marschall, 65
Miszkin Teresa, ***81***
Moczorat Marek, ***54***
Mokwiński Wojciech, ***79***
Moneo Jose Rafael, ***30***
Nakonieczny Marek, 10, ***95***
Norberg Schulz Christian, 9, 21
Nouvel Jean, 24, ***27***, ***45***
Nyka Lucyna, 10, 39
O'Brien Joanne, 44
Ott Carlos, ***34***
Overhagen Jan van, ***40***, ***43***
Pasierb Janusz, 61, 64, 67
Pei Ieoh Ming, 30, ***31***
Pelli Cesar, ***34***
Pepliński Robert, ***79***
Perrault Dominique, 58
Pietruszka Bogdan, ***79***
Piwoński Marcin, ***21***
Plater-Zyberk Elżbieta, ***31***
Pomaz Zbigniew, ***84***
Portoghesi Paolo, ***58***
Portzamparc Christian de ***58***
Radziwiłowicz Marta, 10, ***54***, ***76***
Rawerski Jarosław, ***54***
Roguszczak Edward, 73
Rossi Aldo, ***81***
Rybczyński Witold, 110
Scott Brown Denis, ***56***
Schulz Bruno, 17
Sławińska Joanna, 25
Sosnowska Anna, ***57***
Spreckelsen Johan Otto von, ***34***
Stefanowicz-Schmidt Janina, ***84***
Stefański Wacław, ***16***
Stern Robert A.M., ***32***
Stirling James, ***21***, ***51***
Szczodrowska-Peplińska Elżbieta, ***79***
Szczypiński Jerzy, 84
Szyślak Wiesław, ***79***
Takasaki Masaharu, ***40***
Tatarkiewicz Władysław, 56
Tigerman Stanley, ***14***
Tolkien John Ronald Reuel, 17
Trzeciak Przemysław, 70
Tschumi Bernard, ***53***
Tulli Magdalena, 5, 11, 33
Utzon Jorn, ***59***
Venturi Robert, ***32***, ***56***
Vinsen W. Van, ***50***
Wagner Richard, 58
Wilanowski Piotr, ***97***
Wodiczko Krzysztof, 11, ***46***
Wygotski Lew, 62
Wysocki Piotr, ***17***
Yeang K., ***20***
Yi Fu Tuan, 41
Zaborniak Wojciech, ***16***, ***21***
Zioło Michał, 8
Żórawski Juliusz, 50

Streszczenie

Wiele już powiedziano na temat roli znaczeń i sposobów ich traktowania w twórczości architektonicznej, lecz problem ten jest na tyle ważny dla istoty architektury, że wymaga ciągłej weryfikacji. Tym bardziej, że gwałtowne zmiany społeczne ostatnich lat powodują zmiany w sposobie pojmowania określonych treści, znaczeń i symboli.

Największe dzieła architektury w sposób mistrzowski rozwiązują nie tylko problemy warsztatowe, ale także trafiają do odbiorcy, gdyż niosą z sobą przekaz pełen znaczeń, odwołując się do jego wiedzy i wyobrażeń, poruszając jego myśli, odczucia, emocje. **Warstwa znaczeniowa** została w nich świadomie zastosowana jako język, kod, system znaków, dzięki czemu poszerza się ich wymiar o notacje i konotacje, a wszystko po to, by forma była czymś więcej niż tylko czystym tworem przestrzennym. Warstwę znaczeniową możemy rozpatrywać na trzech poziomach: **intencji**, jaką twórca pragnie wyrazić, jej **formalnej realizacji** i wreszcie – sposobu jej **odczytywania przez odbiorcę**. Znaczenia zawarte w architekturze omówione zostały z podziałem na **znaczenia denotujące** bezpośrednio dzieło architektoniczne, jego istotę i strukturę, jego cel, sens i funkcje, oraz **znaczenia konotujące** inne rzeczy, idee, zjawiska, pojęcia, postaci.

Przedstawione zostały sposoby przejawiania się znaczeń w architekturze na przykładach dzieł współczesnej architektury na świecie oraz własnych projektów i realizacji. Cechą wspólną przedstawionych powyżej obiektów jest to, że w ich formach architektonicznych zostało zawarte – i wyrażone symbolicznie – określone przesłanie, dzięki czemu stały się one elementami znaczącymi w przestrzeni egzystencjalnej. Dla osiągnięcia tego celu architekci posługują się różnorodnymi środkami: metaforą, symbolem, tradycją, kanonem, stylem, gestem, odniesieniem, zapowiedzią, innowacją, a nawet grą, pozorem czy ironią. Wielorakość tych środków odpowiada złożoności współcześnie przekazywanych treści. Warstwa znaczeniowa najczęściej ujawnia się w ogólnym wyglądzie budynku, czasem tylko w detalach, a zdarza się, że jest ukryta w strukturze budynku, geometrii planu, składni elementów. Znaczenia mogą być odczytywane w cechach zastosowanych materiałów i technologii, w grze światła, koloru, dźwięków, a nawet zapachów. Można je odczytać także ze sposobu, w jaki budynek nawiązuje dialog z otoczeniem.

Architekci uzbrojeni w arsenał niemal nieograniczonych możliwości technologicznych i materiałowych w rzeczywistości stają się reżyserami nowych przestrzeni egzystencjalnych. Tu właśnie tkwi szansa: architektura – zamiast pogłębiać technokratyczną samotność człowieka – może, i powinna, budować nowe wzory nie tylko mierzone wartością estetyczną, ale i etyczną, wyrażającą wszelkie aspekty kulturowe i aspiracje duchowe. Wartości duchowe, intelektualne, emocjonalne wpisane w formę i przestrzeń poprzez określone zabiegi architektoniczne stają się komunikatem płynącym od twórców ku odbiorcom, który posiada nieograniczoną zdolność kreowania nowych światów.

Summary

A lot has been said about meaning and its function in architecture, but the problem seems to be essential to the art to the extent that it requires constant reconsideration. The more so that the rapid social changes of recent times have resulted in a new cognition of traditional concepts of contents, meaning and symbol.

The greatest works of architecture are characterised not only by their masterly technical quality, but also by their ability to influence the recipient through a meaningful message which appeals to his or hers knowledge and imagination, thoughts and emotions. The layer of meaning has been consciously inserted into these works and may be treated as a language, a code, a system of signs, which broadens its context with notations and connotations, all of which makes the form something more than a mere spatial creation. The layer of meaning may be treated at three levels: the intention, which derives from the architect, the formal realisation and, lastly, the way in which it is perceived by the recipient. The meanings conveyed by works of architecture have been analysed on the basis of a twofold division between meanings denotating architectural features and meanings connotating other things, phenomena, concepts and people.

The denotating meanings include:

- functional meanings which denote the particular function of a building and its elements
- structural meanings which denote the essence of spatial relationships, the construction and the composition of the interior
- meta-meanings, in the case when the form is commenting upon itself, reflecting about itself

Among connotative meanings we may mention:

- ideals and aspirations of the epoch; architecture reveals the major ideas, the hierarchy of values, the political system and the kind of government
- the past and tradition; a work of architecture is an echo of the past days, tells its history, includes archetypes, myths, characters and events from the past
- metamorphoses, quotations and interpretations of architecture, which means using architectural sources from various epochs and places (architecture within architecture)
- status and prestige; the form informs us about the prestige of the investor, of an institution or private owner
- sacrum and profanum, which is the basic category of meanings given to sundry spaces of peculiar importance to human existence
- a relationship to nature

- general concepts used by people to bring order and hierarchy into their lives and the surrounding world

- moods: meanings which influence an emotional perception of architecture

- illusions: manipulation with perception through optical illusions along with a surprising relationship between particular elements results in the effect of an illusionary space

The ways in which meanings appear in architecture have been discussed on the basis of modern architectural works and the author's own designs and realisations. The common feature of the works discussed is the fact that their architectural forms contain a message, symbolically articulated, by which they become meaningful elements in the existential space. To achieve that goal, architects employ various techniques: metaphor, symbol, tradition, canon, style, gesture, allusion, announcement, innovation or even a game, illusion or irony. The multitude of the techniques is related to the complexity of meanings conveyed by modern times. The meaningful layer is most frequently revealed in the general "look" of the building, sometimes in the detail, although it happens that it is concealed in the structure of the edifice, the geometry of the design, the syntax of particular elements. Meanings may be conveyed by technology and materials, in the play of light, colour, sound or even scent. It may also be found in the way in which a building enters into a dialogue with the surrounding space.

Modern architects, armed with almost unlimited technical and material possibilities, become in reality directors of new existential spaces. Here lies the fascinating opportunity: architecture, instead of deepening the technocratic solitude of an individual, may – and perhaps must – create new designs aimed not only at their aesthetic values, but also at generating ethical ones, along with expressing various aspects of culture and spiritual aspirations. The spiritual, emotional and intellectual values, incorporated into the form and space through specific architectural techniques, become a communiqué sent by the creators to the recipients, a message that has an unlimited ability to create new worlds.

Praca powstała na Wydziale Architektury Politechniki Gdańskiej
w ramach projektu badawczego Nr 7T07F01908
finansowanego przez Komitet Badań Naukowych w latach 1995-97

Sponsor: