ISSN 003-8814

Polski przegląd architektury ● The Polish Revue of Architecture ● Le revue polonais dè l'architecture ● La revista polaca de arquitectura ● Польский Обзор Архитектуры.

ap architektura

Numer drugi (408) – lipiec–sierpień – 1982

Architektura na rozdrożu

rozmowa z Charlesem Jencksem

genealogia dzisiejszej architektury

biennale weneckie „Obecność przeszłości"

wypowiedzi: Daniela Karpińskiego, Ady Louisy Huxtable i Lecha Kłosiewicza

„Architektura – co to dzisiaj znaczy?" – dyskusja redakcyjna

Fot. Krzysztof Karoń

25 LAT WYDAWNICTWA ARKADY

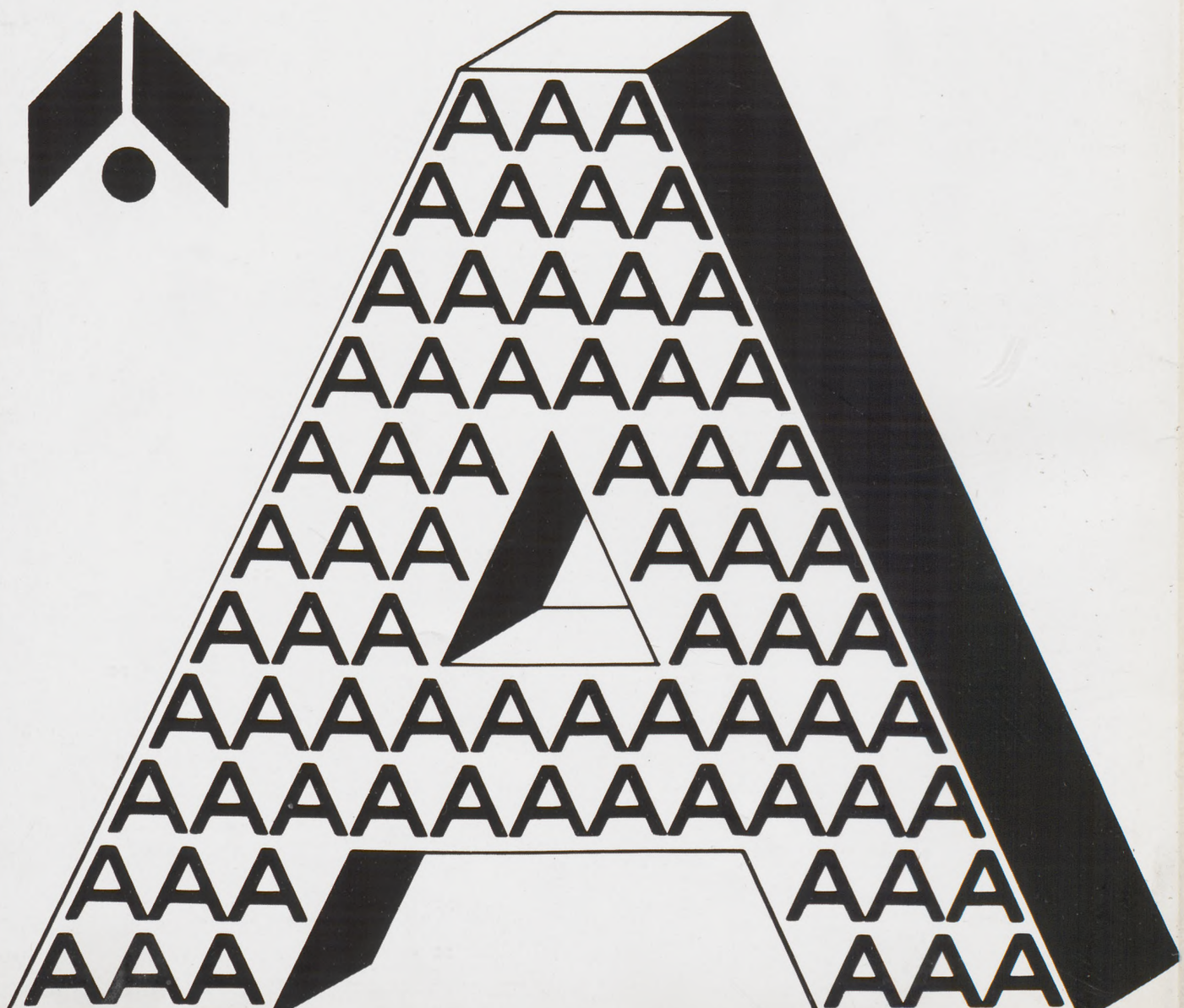
NOWA ARCHITEKTURA POLSKA

T. Przemysław Szafer

Diariusz lat 1976-1980

NEW POLISH ARCHITECTURE
Diary of the Period 1976-1980

НОВАЯ ПОЛЬСКАЯ АРХИТЕКТУРА
Дневник за годы 1976-1980



architektura

Polski przegląd architektury
The Polish Revue of Architecture
Le revue polonais de l'architecture
La revista polaca de arquitectura

CZASOPISMO STOWARZYSZENIA ARCHITEKTÓW POLSKICH SARP – POLSKA SEKCJA UIA

ROK ZAŁOŻENIA – 1947
INDEKS 35159 ISSN 0003–8814

RADA REDAKCYJNA
Skład Rady Redakcyjnej podamy w następnym zeszycie

REDAKCJA:
00-060 Warszawa Królewska 27, pok. 235
ADRES POCZTOWY:
00-950 Warszawa 1, skr. poczt. 169, Poland
TELEFONY:
redaktor naczelny, sekretarz redakcji – 27-66-17; redakcja – centrala 27-62-51 (-52, -53) wew. 348 i 555

P.O. REDAKTOR NACZELNY
arch. Andrzej Gliński
SEKRETARZ REDAKCJI
Barbara Gadomska
ZESPÓŁ REDAKCYJNY:
Małgorzata Jaworska, arch. Janusz Korzeń, arch. Jeremi T. Królikowski, arch. Marek Kusztra, Paweł Malko, Barbara Neska, arch. Nina Smolarz, Janina Zgrzembska

WYDAWCA
Wydawnictwo „Arkady",
00-010 Warszawa, Sienkiewicza 14

DRUKARNIA
Zakłady Graficzne
„Dom Słowa Polskiego",
00-835 Warszawa, Miedziana 11

© 1982 „Architektura"
Wszystkie prawa zastrzeżone / All Rights Reserved

Przedruki z czasopisma „Architektura" mogą być dokonywane pod warunkiem podania źródła przedruku.

Opinie i poglądy publikowane w czasopiśmie „Architektura" niekoniecznie muszą być zgodne z oficjalnym stanowiskiem Stowarzyszenia Architektów Polskich SARP

Redakcja zastrzega sobie prawo skracania materiałów przewidzianych do publikacji i nie zwraca materiałów uprzednio nie zamówionych.

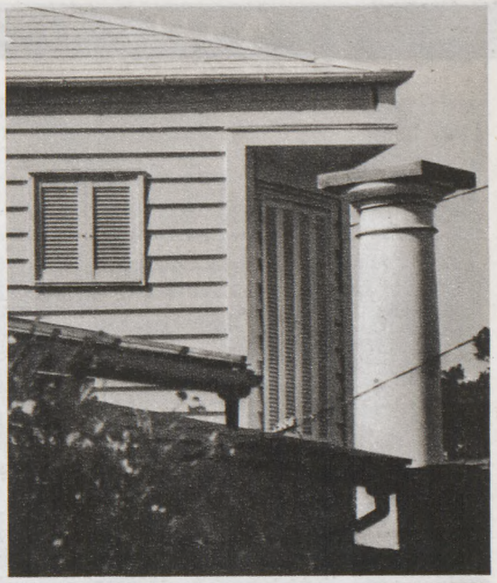
Redakcja nie bierze odpowiedzialności za treść zamieszczanych ogłoszeń

Czasopismo „Architektura" ukazuje się w 6 podwójnych zeszytach rocznie.
Cena zeszytu z suplementem „Dom" – 150 zł (130 zł + 20 zł) Cena suplementu „Dom" w wolnej sprzedaży – 20 zł

Printed in Poland
Numer zamknięto 7 czerwca 1982 roku
Zam. 2633/CD. Nakład 15 000 egz. Z-29

ARCHITEKTURA 2'82

Numer 2/408
Lipiec–sierpień 1982
rocznik XXXVI



Architektura na rozdrożu

Kronika SARP / *pod redakcją Wojciecha Kosińskiego* 2

Magazyn ap 3–15
Zespół mieszkaniowy koło Rotterdamu, Holandia (3), Blok mieszkalny w Marktredwitz, RFN (3), Nowa dzielnica w Kolonii, RFN (4), Dom mieszkalny w Transwaalu, RPA (4), Dom jednorodzinny w Kifissia, Grecja (5), Dom jednorodzinny, Austria (5), Pensjonat dla ludzi starszych w Königsdorf, RFN (6), Hotel „Młodzieżnaja" w Moskwie, ZSRR (6), Przedszkole w Leningradzie, ZSRR (7), Renowacja i rozbudowa szkoły katedralnej w Ribe, Dania (7), Pasaż „Hansa" w Hamburgu, RFN (8), Centrum usługowe w Hervanta-Tampere, Finlandia (8), Dom towarowy w Trnavie, Czechosłowacja (8), Centrum administracyjne w Bogocie, Kolumbia (9), Centrum konferencyjne w Norwegii (9), Planetarium Lotów Kosmicznych w Trypolisie, Libia (9), Sala widowiskowa w Pieštanach, Czechosłowacja (10), Sala koncertowa w Lipsku, NRD (10), Punkt katechetyczny w Radomiu, Polska (11), Dom Kultury w Gorbunki, ZSRR (12), Narodowy Dom Kultury „Sofia" w Sofii, Bułgaria (12), Wojewódzkie Centrum Lecznicze w Wałbrzychu, Polska (13), Rozbudowa szpitala w Fatimie, Portugalia (14), Sanatorium w Lúčky, Czechosłowacja (14), Huta aluminium w Norymberdze, RFN (15), Imre Makovecz (15)

Kalendarium / *pod redakcją Małgorzaty Jaworskiej* 16

Architektura na rozdrożu 17–53
Od redaktora 17
Prolog: Antonio Sant'Elia, Le Corbusier, CIAM 18–19
Charles Jencks: „Pluralizm jest dobry na wszystko" – z Charlesem Jencksem rozmawiają Henryk Drzewiecki i Lech Kłosiewicz 20–21
Genealogia dzisiejszej architektury wg Charlesa Jencksa 22–24
„Obecność przeszłości", czyli retrospekcja o Biennale Weneckim 1980 / *przygotowali Barbara Gadomska i Andrzej Gliński* 25–31
Nazajutrz po modernizmie / *Daniel Karpiński* 32–35
Idea katastrof Masayuki Kurokawy 36
Socjosemiotyka architektury Jorge Glusberga / *Marta Herman* 36–37
Przestrzeń komunikacji międzyludzkiej / *Jeremi T. Królikowski* 38–41
Architektura na rozdrożu / *Ada Louise Huxtable* 42–45
Czy nowy eklektyzm? / *Lech Kłosiewicz* 46–50
„Architektura – co to dzisiaj znaczy?" – dyskusja redakcyjna z udziałem Jerzego Biernackiego, Henryka Drzewieckiego, Witolda Krassowskiego, Krzysztofa Ozimka i Andrzeja Pawlika / *prowadził Jeremi T. Królikowski* 51–53

Plac Puławski w Warszawie – konkurs SARP nr 649 / *przygotował Andrzej Gliński* 54–63

Piękno, sztuka, architektura – część II / *Witold Krassowski* 64–72

Kolumna studencka: Początki projektowania? 73–76
Streszczenia obcojęzyczne: angielski, francuski, hiszpański, rosyjski 77–80

Suplement „Dom" nr 1–1982

Na zdjęciu u góry: Dom w Nadja (Japonia). Autor: Atsushi Kitagawara Atelier

SUBSCRIPTION IN THE WORLD 1982 **LOCAL PRESS DISTRIBUTORS**

■ ALBANIA: Drejtoria Qendrore e Përhapjes dhe Propagandimit të Librit, Rruga Konferenca e Pezes, Tirane ■ AUSTRALIA: Contal Co. Mutual Arcade, 266 Flinders Street, Melbourne Vic. 3000 ● Current Book Distributors Pty. Ltd. Sydney 2000 N.S.W. ● Globus Trading Co., 77 Hindley Street, Adelaide S.A. 5000 ● Echo Co., 167 Wiliam Street, 6000 Perth W.A. ■ AUSTRIA: Globus Buchvertrieb, 1201 Wien, Höchstädtplatz 3 ■ BELGIUM: Agence et Messagries de la Presse S.A. 1 rue de la Petite-ile, 1070 Bruxelles ■ BERLIN-WEST: Helios Literatur-Vertriebs GmbH, 1 Berlin 52, Eichborndamm 141–167 ■ BULGARIA: Direkzia REP, rue Paris 11a, Sofia ■ CANADA: Dawson Subscription Service, 6 Thorncliffe Park Drive, Toronto 17, Ontario ● S. Proszowski, 722 Queen Street West, Toronto 140, Ontario ■ THE CHINESE PEOPLE'S REPUBLIC: Waiwen Shudian, P.O. Box 88, Peking ■ COLOMBIA: Ediciones Sudamerica Ltd., Calle 18-A, 14–56 Apartados Areeos 14470, 1971, Bogota D.E. ■ CUBA: Instituto Cubano del Libro, Direcion de Comercio International, O'Reilly 407, La Habana ■ CZECHOSLOVAKIA: Poštovni Novinová Služba – dovoz tisku, Vinohradská 46, Praha II ● Poštova Novinová Služba – dovoz tlace, Leningradská 14, 802-00 Bratislava ● Polske Kulturne Středisko – prodejna, Jindřišská 3, Praha I ● Polské Kulturne Středisko – prodejna, SNP 32, 800-00 Bratislava ■ DENMARK: Munksgaard Ltd. Noregade 6, 1165 Copenhagen K ● Nordish Boghandel, Ostergade 16, 1100 Copenhagen K ■ FINLAND: Akateeminen Kirjakauppa Periodicals Dept., P.O. Box 10128, Helsinki 10 ● Rautatierkirjakauppa Oy, Kampinkatu 2, Helsinki 10 ■ FRANCE: La Boutique Polonaise, 25 rue Drouot, Paris IXe ● Département International Hachette, 58 rue Jean Bleuzen, 92170 Vanves ● Libraire „La Hune", 170 Boulevard Saint-Germain, Paris VIe ● Odéon Diffusion, 146 Faubourg Poissonière 75481 Paris ■ GERMAN DEMOCRATIC REPUBLIC: Zeitungsvertriebsamt, Str. der Pariser Kom. 3–4, 1004 Berlin (soviesämtliche Postämter) ■ GERMAN FEDERAL REPUBLIC: Deutscher Presse Vertrieb Buch-Hansa GmbH, 2 Hamburg 1, Wendenstrasse 27–29 ● Kubon und Sagner, München, Postfach 68 ● Harry Münchberg Wissenschaftliche Versandbuchhandlung, 3394 Langelsheim 2 ● W.E. Saarbach GmbH, 5 Koln 1 Follerstrasse 2 ■ GREAT BRITAIN: Earlscourt Publications Ltd. 130 Shepherd's Bush Centre, London W. 12 ■ HUNGARY: Posta Kozponti Hirlap Iroda, József Nádor-tér 1, Budapest V ■ ITALY: Liberia Commissionaria Sansoni, Via Lamarmora 45, I 50121 Firenze ■ JAPAN: Maruzen Co. Ltd. Foreign Book Dept., P.O. Box 5050, Tokyo International 100-31 ● Nauka Ltd., 2-30-19 Minami-Ikebukuro 2-chome Toshima-ku Tokyo 171 ■ KOREAN DEMOCRATIC REPUBLIC: „Chulpanmul" Korea Publications Export-Import Corporation, Pyingyang ■ LIECHTENSTEIN: Kraus Periodicals, A. Division of Kraus-Thomson Organization Ltd., 9491 Nendeln ■ LUXEMBURG: Messgeries Paul Kraus, 5 rue de Hollerich, Casa Postale 2022, Luxemburg ■ MOROCCO: Sochpress, 1 Place de Bandoeng, Casablanca B.P. 683 ■ MONGOLIA: Mongolian State Book-Trade, Ulan-Bator ■ THE NETHERLANDS: Meulenhoff-Bruna N.V. Beulingstraat 2, P.O. Box 197, Amsterdam – C ● Swets and Zeitlinger N.V., Keisersgracht 471–487, Amsterdam ● Uitgeverij Bouckhandel „Pagasus", 25 Leidsestraat, Amsterdam ■ NORWAY: Norvesens Literaturtjenste, Box 6140, Oslo 6 ■ ROMANIA: D.E.P. Bucarest ■ SOVIET UNION: Оформить подписку в СССР на журнал „Архитектура" можно у общественных распространителей, в пунктах подписки «Союзпечати» по месту работы и учебы, в агентствах «Союзпечати», а также в почтамте и отделении связи. ■ SPAIN: Librería Herder, Calle de Balmes 26, Barcelona 7 ■ SWEDEN: Svensko-Polska Föreningen, Garvargatan 7, Stockholm 5 ■ SWITZERLAND: Genossenschaft Literaturvertrieb, Gramestr. 2/ Ecke, Zweierstr., CH-8004 Zürich ● Karger Libri Scientific Booksellers, CH-4000 Basel 11 ● Librairie Rousseau, 36 rue Jean-Jacques Rousseau, Geneve ■ URUGUAY: Ediciones Pueblos Unidos, Casilla de Correo 589, Montevideo ■ USA: European Publishers Representatives, Inc., 11-03 46th Ave. Long Island City, New York 111-01 ● Polonia Bookstore and Publishers Co., 2921 N. Milwaukee Ave, Chicago Illionois 60618 ■ VENEZUELA: Distribuidora Progreso, Apartado 14360, Caracas ■ VIET-NAM: Phong-Phat Hanh Bao Chi, 17 Dinh Le Hanoi ■ YUGOSLAVIA: „Jugoslovenska Knjiga" Terezije 27/II P.O. Box 36, 11001 Beograd ● „Mladost", Ilica 30, P.O. Box 1028, 41000 Zagreb ● „Prosveta", Terezije 16, P.O. Box 555, 11001 Beograd ■ NEW ZEALAND: Thrift Bookshop, 123 Willis Street, Wellington ■

4 maja 1982 r.

W Krakowie odbyło się plenarne zebranie Zarządu Oddziału z udziałem delegacji Prezydium Zarządu Głównego i Głównej Komisji Rewizyjnej. Tematem dyskusji było zajęcie stanowiska wobec sytuacji w kraju, synchronizacja kadencji Zarządu Głównego i Zarządu Oddziału, oraz projekt cennika SARP dotyczącego wyceny prac projektowych.

Odbył się Kongres Architektów NRD, w którym uczestniczył Prezes SARP kol. Zbigniew Zawistowski, jak również prezesi innych stowarzyszeń architektów krajów socjalistycznych. Dało to okazję do odbycia rozmów na temat udziału w pracach Międzynarodowej Unii Architektów. Proponowano przygotowanie wystąpienia Krajów Demokracji Ludowej na najbliższym Kongresie Unii. Prezes SARP wyraził pogląd, że sekcje narodowe powinny przygotować własne materiały, gdyż różne uwarunkowania w poszczególnych krajach nie sprzyjają sprecyzowaniu poglądu wspólnego.

Przedstawicielem SARP do centralnej komisji nagród MAGTiOŚ został kol. Krzysztof Chwalibóg.

13 maja 1982 r.

Rozstrzygnięty został konkurs o nagrodę SARP im. architektów Macieja Nowickiego i Stanisława Skrypija. Zgłoszono 27 prac z 8 uczelni /oprócz Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej/. Wyboru dokonało jury pod kierunkiem kol. Krzysztofa Chwaliboga. Przyznano Nagrodę, I Wyróżnienie i dwa II Wyróżnienia.
Nagrodę uzyskał autor Ireneusz Hendel za temat "Muzeum Śląskie w Katowicach", wykonany pod kierunkiem prof.dr.inż.arch. Wiktora Jackiewicza z Wydziału Architektury Politechniki Śląskiej. Oto fragment opinii jury o tej pracy: "Wybór i decyzja lokalizacyjna trafna - obiekt prawidłowo wkomponowany w tkankę zabudowy śródmiejskiej. W połączeniu z obiektem kultu /katedra katowicka - przyp. WK/ tworzy fragment o dużym napięciu emocjonalnym, właściwym dla rangi założonego programu. W skali miasta obiekt wytwarza nowe wartości urbanistyczne /.../. Kompozycja obiektu jest próbą przywrócenia tradycyjnego słownictwa do nowych środków wyrazu architektonicznego. Jest ona spójna z architekturą otoczenia, głównie z okresu 20-lecia, jednocześnie wnosząc nowe wartości /.../. Projekt jest właściwą odpowiedzią na konkretne zapotrzebowanie społeczne /.../. Pod względem zakresu opracowania i czytelności w sposób prawidłowy przedstawia myśl autora".

17 maja 1982 r.

Zarząd Główny powierzył Oddziałowi Krakowskiemu realizację zadań związanych ze specjalizacją zawodową architektów. Przewodniczącym komisji powołanej przez Zarząd Oddziału został kol. Wojciech Grotowski. Przedstawił on na posiedzeniu Prezydium ZG SARP ramowy program realizacji zadania oraz "Raport w sprawie nadawania stopni specjalizacji inżynierów". Podkreślono w tym raporcie, jak również w dyskusji i konkluzji zbieżność wymogów dla uzyskiwania I stopnia specjalizacji z wymogami dla uzyskania uprawnień projektowych, a II stopnia ze statusem twórcy. Dlatego Stowarzyszenie postuluje przyznawanie bez dodatkowych wymagań odpowiednich stopni specjalizacji kolegom posiadającym uprawnienia lub status.

Stowarzyszenie postanowiło nie proponować swoich nowych kandydatów do Obywatelskiego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa po wycofaniu się z prac w Komitecie kolegów Tadeusza Mrówczyńskiego i Andrzeja Wyżykowskiego.

24 maja 1982 r.

Zarząd Główny powierzył Oddziałowi Krakowskiemu nowelizację Statutu SARP. Oddział realizując to zadanie powołał komisję statutową SARP w składzie: Marek Dunikowski - przewodniczący, Przemysław Gawor, Romuald Loegler i Piotr Namysł. Komisja rozpoczeła analizę dotychczasowych materiałów statutowych opracowanych przez Nadzwyczajny Walny Zjazd Delegatów SARP we Wrocławiu w styczniu 1981 r. i przygotowanych na ostatni Walny Zjazd Delegatów SARP w Warszawie w grudniu 1981 r.

25 maja 1982 r.

Koledzy arch. arch. Andrzej Kiciński i Piotr Wicha zapoznali wicemarszałka Sejmu PRL prof. Halinę Skibniewską z programem SARP w dziedzinie mieszkalnictwa i architektury zespołów mieszkaniowych oraz przedstawili stanowisko Stowarzyszenia wobec rządowego programu budownictwa mieszkaniowego do roku 1990.

26 maja 1982 r.

W Katowicach odbyło się zebranie Zarządu Oddziału z udziałem Kolegium Sędziów Konkursowych w obecności zaproszonej delegacji Prezydium Zarządu Głównego. Tematem spotkania były bieżące działania Oddziału. Architektem wojewódzkim został kandydat wskazany przez SARP kol. Jurand Jarecki. Oddział przystępuje do wznowienia Wojewódzkich Przeglądów Architektury i rozpoczął organizację pracowni usług architektonicznych przy Stowarzyszeniu. Podkreślono perspektywy pozytywnego współdziałania z władzami województwa szczególnie w sprawach ochrony środowiska.

31 maja 1982 r.

Prezydium Zarządu Głównego ustaliło wysokości wpłat z tytułu opodatkowania przychodów za twórczość architektoniczną. Wprowadza się 13% odpisu na rzecz SARP za prace projektowe wykonane w pracowniach usług architektonicznych, w tym: 6% podatku, 4% na działalność statutową i 3% na koszty manipulacyjne.

Prezydium przyjęło plan pracy na dalszą część roku 1982. W bieżącym roku przewidywane są jeszcze 2 zebrania plenarne Zarządu Głównego. Pierwsze odbędzie się w dniach 10-12 września w Katowicach. Główne tematy: sprawy ekologiczne na przykładzie GOP, program mieszkaniowy, cennik, akty prawne, formy działania Stowarzyszenia w aktualnej sytuacji kraju. Drugie zebranie przewidziane jest na grudzień /ewentualnie w Krakowie/ z tematami wiodącymi: Prawo Autorskie, organizacja pracowni usług architektoniczych przy SARP, nowelizacja Regulaminu Konkursów SARP.

3 czerwca 1982 r.

Sejmowa Komisja Budownictwa i Przemysłu Materiałów Budowlanych otrzymała opracowanie SARP "Czynniki ograniczające efektywność budownictwa mieszkaniowego - przyczyny kryzysu i warunki realizacji zamierzeń" /wykonane specjalnie na zlecenie Komisji/ oraz obszerny zestaw materiałów dotyczących społecznych, organizacyjnych i technicznych warunków realizacji mieszkalnictwa opracowanych przez zespół ekspertów /przy udziale architektów/ w okresie od jesieni 1980 do grudnia 1981. Wcześniej przekazano Komisji uwagi SARP do projektu założeń programowych budownictwa mieszkaniowego MAGTiOŚ oraz tekst stanowiska ZG SARP w tej kwestii, zajętego w kwietniu 1982 w Kazimierzu.

4 czerwca 1982 r.

Walne Zebranie sprawozdawczo-wyborcze Oddziału w Opolu odbyło się z udziałem wiceprezesa SARP kol. Andrzeja Kicińskiego. Wybrano nowe władze Oddziału; prezesem został ponownie kol. Zbigniew Trzos. Dyskusja dotyczyła przede wszystkim doskonalenia warsztatu pracy architekta. Zebrani jednogłośnie zaaprobowali stanowisko Zarządu Głównego przyjęte na zebraniu plenarnym ZG w Kazimierzu w kwietniu br. Podjęto uchwałę dotyczącą sytuacji w kraju. Z niepokojem oceniono odstępstwa od memoriału SARP - TUP w sprawie powołania Głównego Urzędu Urbanistyki, Architektury i Nadzoru Budowlanego.

Prezes SARP Zbigniew Zawistowski i Sekretarz Generalny SARP Zygmunt Skrzydlewski odbyli spotkanie robocze z zastępcą kierownika Wydziału Ekonomicznego KC PZPR Wacławem Kulczyńskim. Przedstawili stanowisko Stowarzyszenia w sprawach: rządowych założeń programowych budownictwa mieszkaniowego do roku 1990, cennika prac projektowych, ułatwienia architektom wykonywania pracy w tworzonych obecnie pracowniach usług projektowych SARP.

9 czerwca 1982 r.

Walne Zebranie Oddziału Radomskiego odbyło się z udziałem członków Prezydium ZG: Sekretarza Generalnego Zygmunta Skrzydlewskiego oraz Janusza Jaworskiego. Prezesem Oddziału wybrano kol. Ryszarda Kańskiego. Dyskusja ujawniła braki w przepływie informacji wewnątrzstowarzyszeniowej: Zarząd Główny - Oddział, oraz Oddział - środowisko.

Od czerwca br. Stowarzyszenie będzie występowało o paszporty służbowe jedynie dla kolegów delegowanych za granicę przez SARP. Decyzje w sprawach paszportów popieranych na wniosek Komisji ds. Zagranicznych ZG będzie podejmował Sekretarz Generalny.

Oddział Krakowski poniósł dotkliwe straty; w dniach 11 i 12 czerwca pożegnaliśmy na zawsze Kolegów architektów Stanisława Zagorca i Wojciecha Grotowskiego. Kolega Stanisław Zagorec /57 lat/ członek Oddziału Krakowskiego był również cenionym fotografikiem, kierował Zakładem Fotografii na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej. Kolega Wojciech Grotowski /37 lat/, członek Zarządu Oddziału, kierował zespołem projektowym w krakowskim "Miastoprojekcie". Obydwaj Koledzy byli znani ze swej skromności, koleżeństwa, rzetelności osobistej i zawodowej, intensywnie udzielali sie w pracy społecznej. Obydwaj zmarli na atak serca. Cześć Ich Pamięci!

17 czerwca 1982 r.

Odbyło się Nadzwyczajne Walne Zebranie Oddziału Warszawskiego. Dokonano uzupełnień Prezydium Zarządu Oddziału wybierając czterech kolegów. Przebieg zebrania świadczył o znacznym spadku zainteresowania podstawowymi sprawami Stowarzyszenia w środowisku stołecznym. Jedna z istotnych przyczyn tego stanu należy upatrywać w niewystarczającym przepływie informacji pomiędzy Zarządem Oddziału a środowiskiem.

Prezydium ZG powołało dwie 3-osobowe komisje ds. uporządkowania zasad korzystania z Domów Architekta w Kazimierzu i Tucznie.

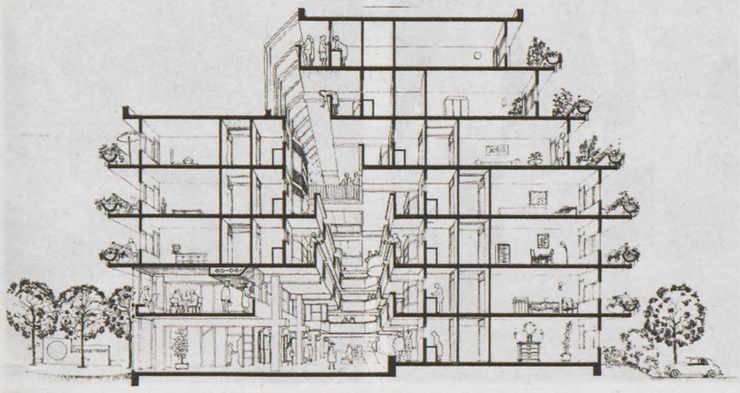
Opracowane zostały zasady opiniowania wniosków o uzyskiwanie licencji na samodzielną działalność w dziedzinie projektowania architektonicznego w oparciu o rozporządzenie Min.Bud. i Przem.Mat.Bud. z 16 kwietnia 1975 r. /Dz.Ust. nr 13 poz. 76/. Opracowanie wykonał Oddział Warszawski. Opinie wydawać będzie Komisja Kwalifikacyjno-Artystyczna lub w przypadku jej braku, specjalny zespół wybrany z Kolegium Sędziów Konkursowych.

ZESPÓŁ MIESZKANIOWY KOŁO ROTTERDAMU, HOLANDIA

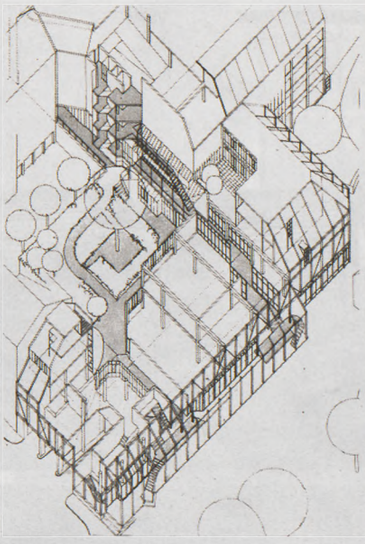
Autorzy: L. Hartsuyker-Curjel i E. Hartsuyker

Jest to wielofunkcyjny zespół mieszkaniowy przystosowany dla potrzeb ludzi starszych. Autorzy projektu starali się stworzyć centrum bogatego życia miejskiego i społecznego. Budynek składa się z dwóch części połączonych szerokim centralnym pasażem. Układ budynku jest tarasowy. Mieszkania znajdują się od strony południowej, a biura (1200 m^2), pracownie artystyczne (400 m^2), sklepy i usługi (500 m^2), a także pokoje klubowe i warsztaty dla majsterkowiczów – od strony północnej. Projekt dobrze rozwiązuje problem powiązania usług z budownictwem mieszkaniowym.

Techniques et architecture 340/1982



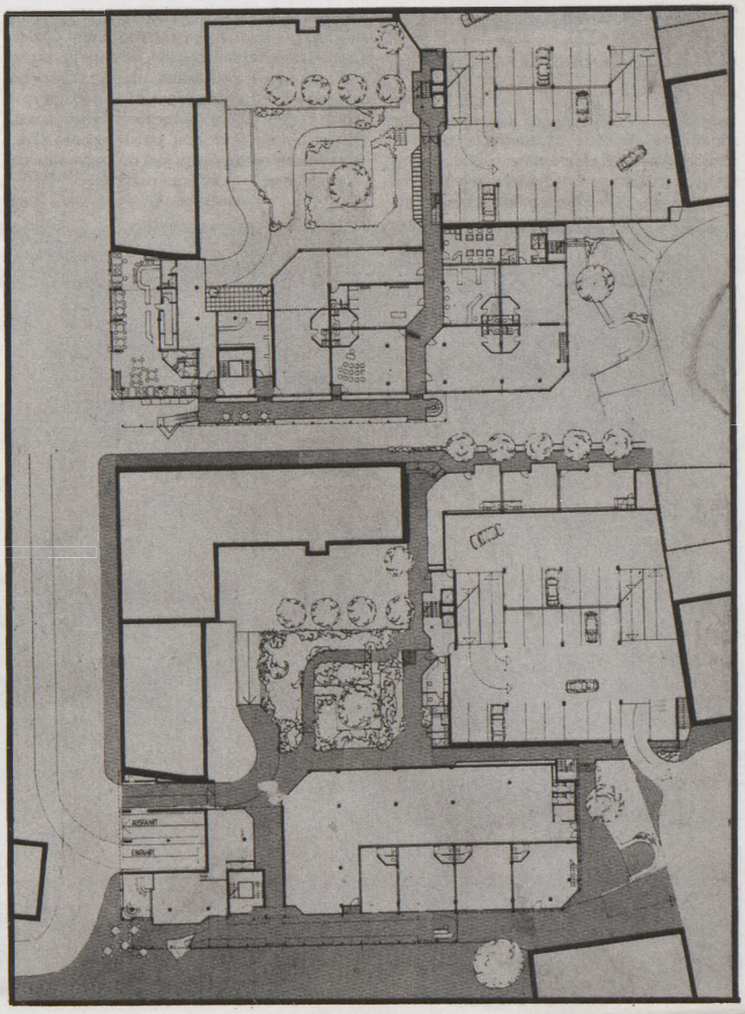
BLOK MIESZKALNY W MARKTREDWITZ, RFN



Autorzy: Otto Seidle i Roland Sommerer z Rüdigerem Fritschem i Helgą Jantsch

Pierwotny zamiar wybudowania wielokondygnacyjnego garażu został zastąpiony małym zespołem mieszczącym gabinety lekarskie, sklepy, biura, mieszkania i parking dla 350 samochodów. Projekt wykorzystuje lokalne formy budowlane. Na nowo utworzonym placu będzie odbywać się cotygodniowy targ.

Deutsche Bauzeitung 1/1982

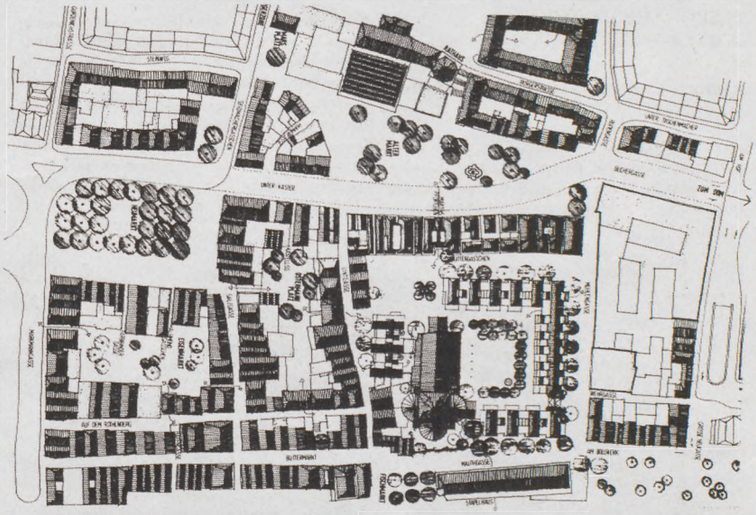


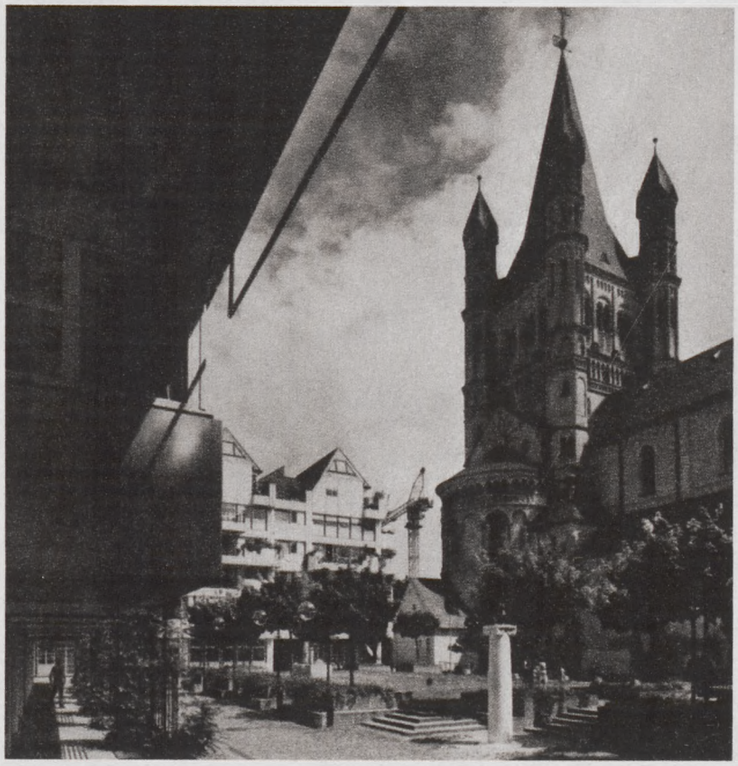
NOWA DZIELNICA W KOLONII, RFN

Autorzy: Joachim Schurmann i Margot Schurmann z zespołem

„W wymiarach starego miasta, ale bez nostalgii" – tak zatytułował „Bauwelt" prezentację nowej dzielnicy mieszkaniowo-biurowej wzniesionej w zabytkowym centrum Kolonii opodal kościoła Św. Marcina. Zachowując istniejący układ ulic oraz tradycyjne wymiary działek budowlanych, autorzy zaprojektowali zespół zewnętrznie bardzo zróżnicowany i bogato wyposażony (gastronomia, hotele, biura, handel, usługi). O dużym powodzeniu nowej dzielnicy świadczy fakt, że wszystkie mieszkania zostały wykupione lub wynajęte przed zakończeniem budowy. Projekt nagrodzono Deutschen Architekturpreis.

Bauwelt 3/1982



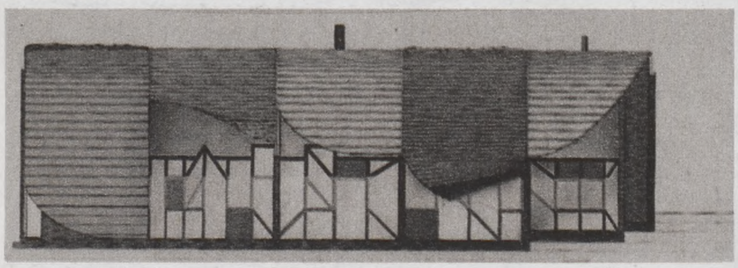


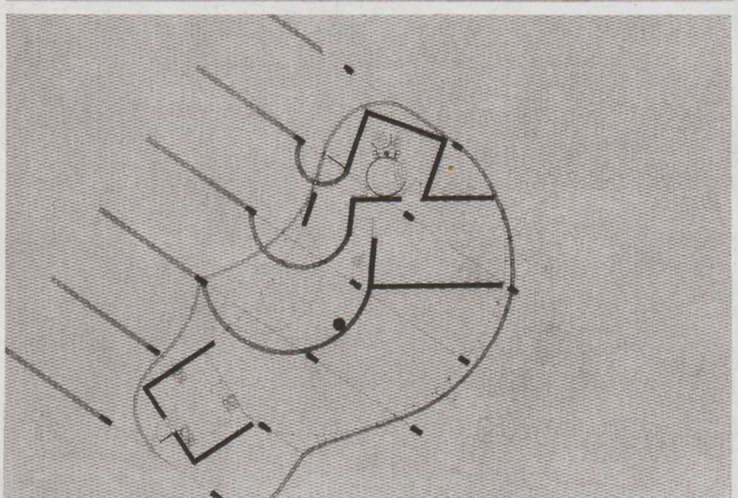
DOM MIESZKALNY W TRANSWAALU, REPUBLIKA POŁUDNIOWEJ AFRYKI

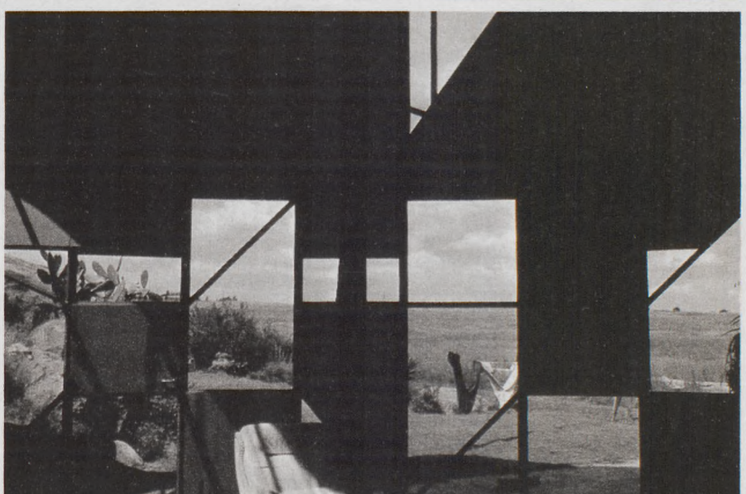
Autor: Stanley Saitowitz

Projekt domu został oparty na prostym, lecz zmiennym systemie złożonym z pozornie przeciwstawnych elementów: cegieł (ściany), betonu (kolumny) i ocynkowanych płytek metalowych (dach). Dom położony jest w stepie, „wciśnięty" w skupisko skał. Plan domu to wiele połączonych otwartych pomieszczeń. Zewnętrzna ściana pokoju dziennego może być całkowicie rozsunięta, przez co łączy go bezpośrednio z otoczeniem. Nierównej wysokości części dachu, połączone świetlikami, przypominają porowatą powierzchnię skał. Zasadniczą cechą domu jest dopasowanie do otaczającego krajobrazu i przyrody.

Progressive Architecture 3/1982



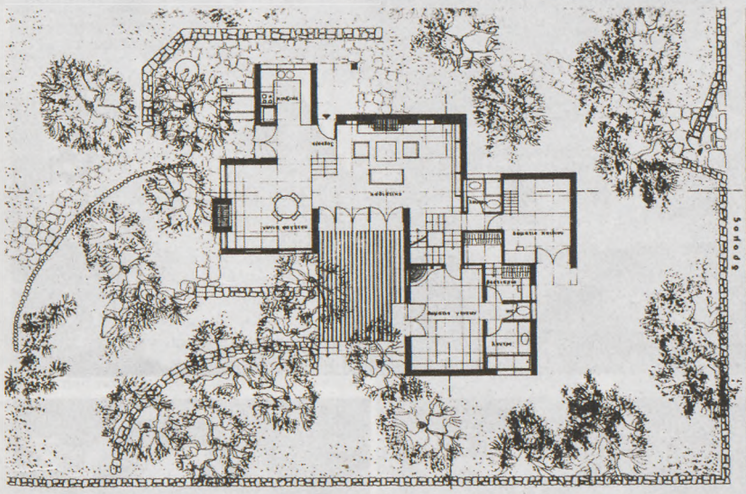


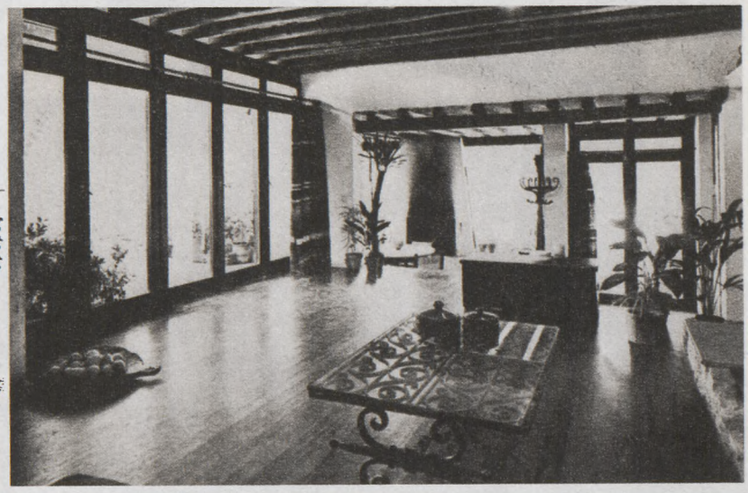


DOM JEDNORODZINNY W KIFISSIA, GRECJA

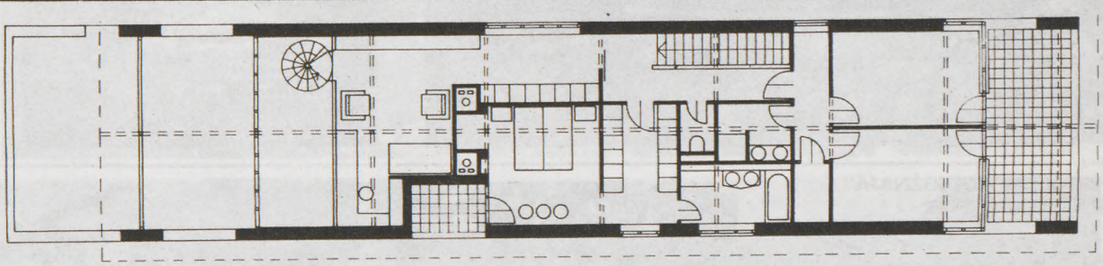
Autor: Seva Karakosta
Dom, przeznaczony dla trzyosobowej rodziny, usytuowany jest na dużej, spadzistej działce na przedmieściu Aten. Składa się z dwóch sypialni i dużego pokoju dziennego z otwartą kuchnią. Plan domu opiera się na przeplatających się różnej wielkości pomieszczeniach o planie kwadratu. Jedno z małych połączeń mieści klatkę schodową prowadzącą na poziom sypialni, i jest potencjalnym łącznikiem z ewentualną dobudówką. Dom może być powiększony również o dwie zewnętrzne loggie, jedną skierowaną na wschód, a drugą na południe.

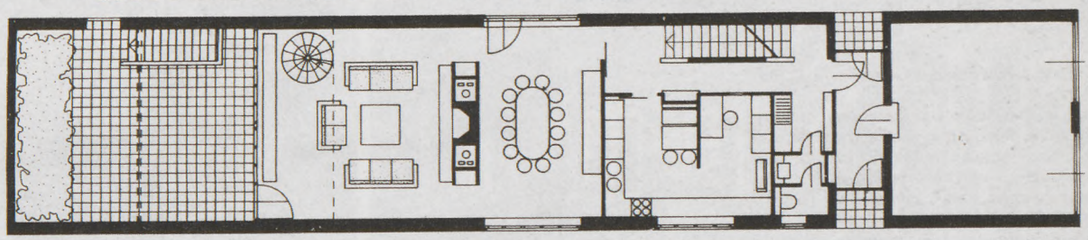
Design + Art in Greece 13/82





DOM JEDNORODZINNY, AUSTRIA





Autor: Roland Erti
Dom został wzniesiony w typowej wsi w Górnej Centralnej Austrii. Jego architektura i rozwiązanie funkcjonalne nawiązują do form charakterystycznych dla budownictwa wiejskiego tej części kraju (niewielkie, czworokątne, częściowo przekryte podwórze, i umieszczenie części gospodarczej i mieszkalnej pod jednym dachem). Dom ma wymiary 7×34 m. Ściany zewnętrzne są wykonane z cegły, tynkowane i bielone. Konstrukcja dachu drewniana, kryta dachówką. Budynek został wzniesiony samodzielnie przez właścicieli.

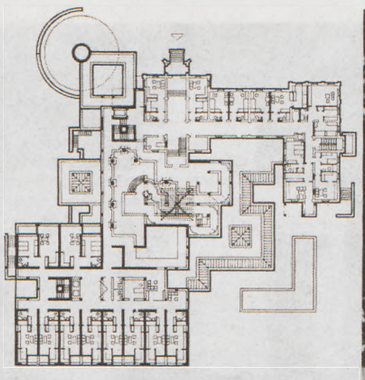
Architektur Aktueli 87

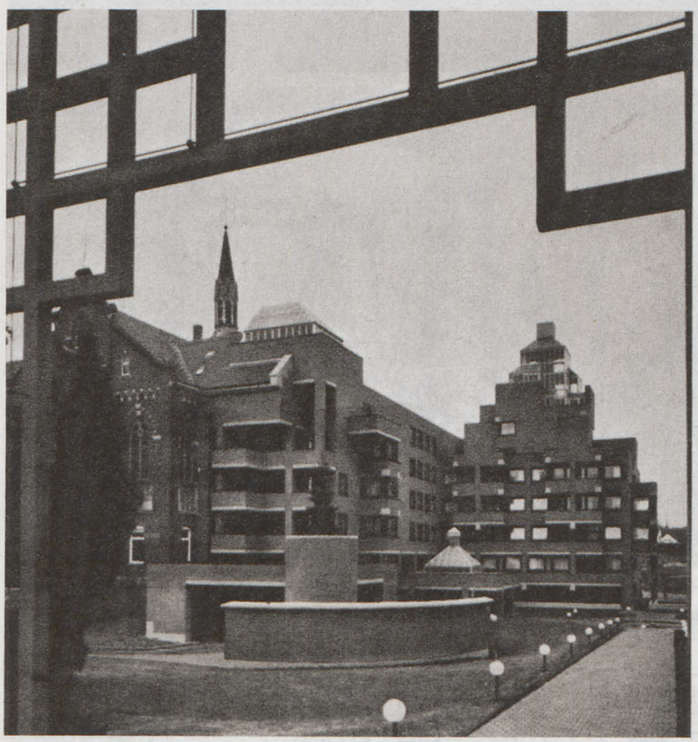
PENSJONAT DLA LUDZI STARSZYCH W KÖNIGSDORF, RFN

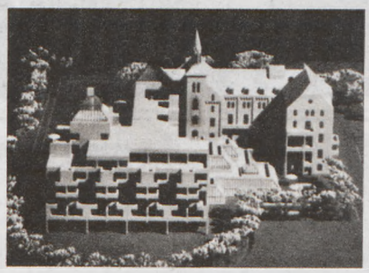
Autor: Herbert-Peter Tabeling

Chociaż budynek liczy sobie ponad 80 lat, jego stan, solidna konstrukcja i obszerne wnętrza stworzyły możliwość przekształcenia go w pensjonat dla ludzi starszych. Czerwona cegła dominująca w starym budynku została użyta zarówno do renowacji jak i do wzniesienia nowej części obiektu. Ciepłą atmosferę stworzono dzięki zastosowaniu świetlików, loggi, okien weneckich i jasnych kolorów ścian i wyposażenia. W nowej części budynku mieszczą się pokoje dla personelu, pokoje dzienne, kuchnie, łazienki dla gości i personelu i inne pomieszczenia pomocnicze.

Baumeister 3/1982







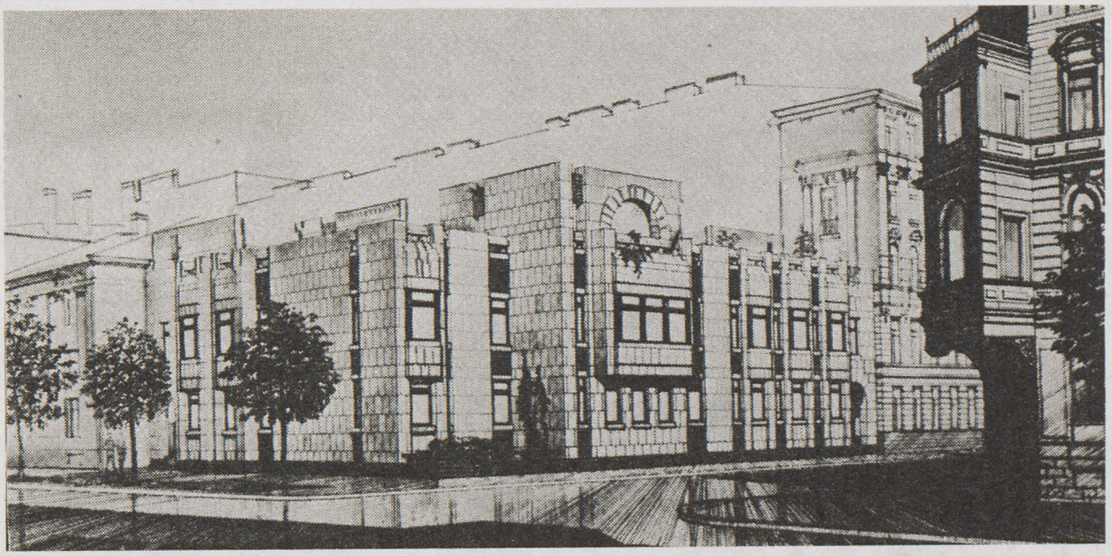
HOTEL „MOŁODIOŻNAJA" W MOSKWIE, ZSRR

Autorzy: I.Łowiejko, J.Gajgarow i G.Sidlierow

Hotel wzniesiono przed igrzyskami olimpijskimi dla delegacji organizacji młodzieżowych. Bryła hotelu składa się z trzech 24-kondygnacyjnych bloków wyrastających z tzw. szerokiej stopy, połączonych ze sobą wspólnymi hallami i pionem wind. Pokoje (414) dwu- i pięcio-osobowe znajdują się w 18 górnych kondygnacjach. W „szerokiej stopie" mieszczą się: restauracja na 600 miejsc, bar samoobsługowy na 400 miejsc, dyskoteka, klub młodzieżowy, poczta, fryzjer itp.

Stroitielstwo i architektura Moskwy 3/1982

PRZEDSZKOLE W LENINGRADZIE, ZSRR



Autorzy: N.N. Nadieżyn, J.W. Kaprałowa
W starej dzielnicy Leningradu wzniesiono przedszkole dla 100 dzieci. Ponieważ gęsta istniejąca zabudowa nie pozwalała na urządzenie placu zabaw, autorzy zaprojektowali go na płaskim dachu budynku, ogrodzonym ścianą parapetową. Na dachu ustawiono urządzenia zabawowe i rośliny w donicach. Całość może być przykrywana w czasie deszczu. Sypialnie i sale dla grup przedszkolnych znajdują się od południowej strony budynku, a pomieszczenia pomocnicze – od północy.

Leningradskaja Panorama 4/1982

RENOWACJA I ROZBUDOWA SZKOŁY KATEDRALNEJ W RIBE, DANIA

Autorzy: Kjaer i Richter
Szkoła katedralna w Ribe, założona w 1145 roku, początkowo sąsiadowała z katedrą. W 1856 roku przeniesiono ją do nowych budynków połączonych z późnośredniowiecznym domem. W 1973 roku potrzeba większej ilości nowych sal zadecydowała o rozbudowie. Do szkoły katedralnej dobudowano jednokondygnacyjny budynek zharmonizowany z małomiasteczkowym otoczeniem. Trzypiętrowy stary budynek, centralny obiekt szkoły, góruje nad nowymi obiektami. Dobudowana część to czteroskrzydłowy zespół połączony z istniejącymi budynkami małym dziedzińcem stanowiącym centrum terenów użytkowych. Klasy, zlokalizowane po zewnętrznych stronach zespołu, mają niską fasadę z sufitami o tym samym nachyleniu co dach i oświetlone są świetlikami. Strychy istniejących budynków zostały zaadaptowane jako pokoje socjalne, a dawną salę gimnastyczną przekształcono w bibliotekę. Zespół szkolny uzupełniony jest halą i boiskiem sportowym oddalonymi 300 m od szkoły.

Arkitektur DK 1/1982

PASAŻ „HANSA" W HAMBURGU, RFN

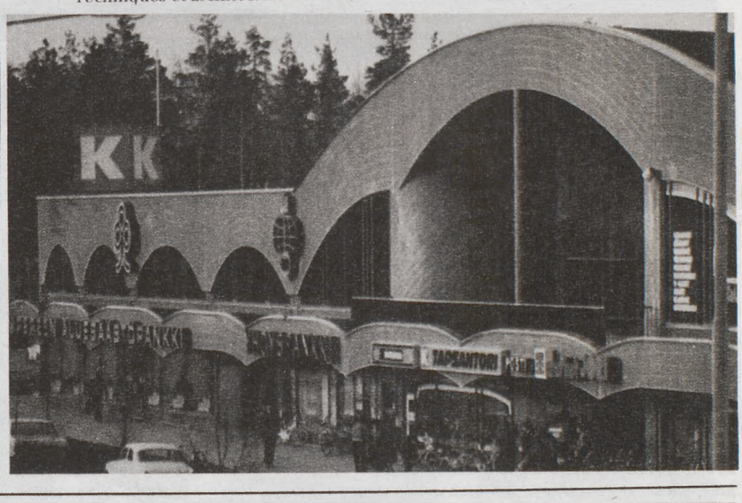
Autorzy: V. Gerkan, Marg und Partner
Powierzchnia całkowita terenu – 11 000 m², handel – 9400 m², hotele – 11 000 m², biura – 5800 m², parking podziemny – 450 samochodów.
Nowy pasaż w dzielnicy „Hansa" przecina trójkątną działkę położoną między ruchliwymi ulicami, otoczoną gruntownie przebudowanymi starymi domami i nowymi obiektami. Lokalizacja pasażu jest ściśle powiązana z tradycyjnymi ciągami pieszymi w tej części miasta. Jednym z warunków, jakie musieli spełnić projektanci, było odrestaurowanie istniejących budynków wraz z usunięciem wszystkich przekształceń oraz dostosowanie nowych budynków do istniejącej zabudowy. Pasaż przekryty jest przeszklonym dachem. Boczne ściany licowane są klinkierem, a wszystkie sklepy posiadają własny oryginalny wystrój zewnętrzny.

Detail 1/1982

CENTRUM USŁUGOWE W HERVANTA-TAMPERE, FINLANDIA

Autorzy: Raili i Reima Pietilä
Centrum ma nadać miejski charakter nowo budowanej dzielnicy miasta Tampere, Hervanta. Autorzy zaprojektowali centrum położone wzdłuż osi, przy której zlokalizowano najważniejsze obiekty: ośrodek religijny, obiekty wypoczynkowo-sportowe z basenem pływackim, lodowisko oraz centrum handlowe. Głównym materiałem budowlanym jest czerwona cegła w różnych formach. Każda grupa budynków ma odrębną architekturę i stanowi pewną zamkniętą całość. Po ukończeniu budowy wszystkie funkcje zostaną połączone długim centralnym bulwarem.

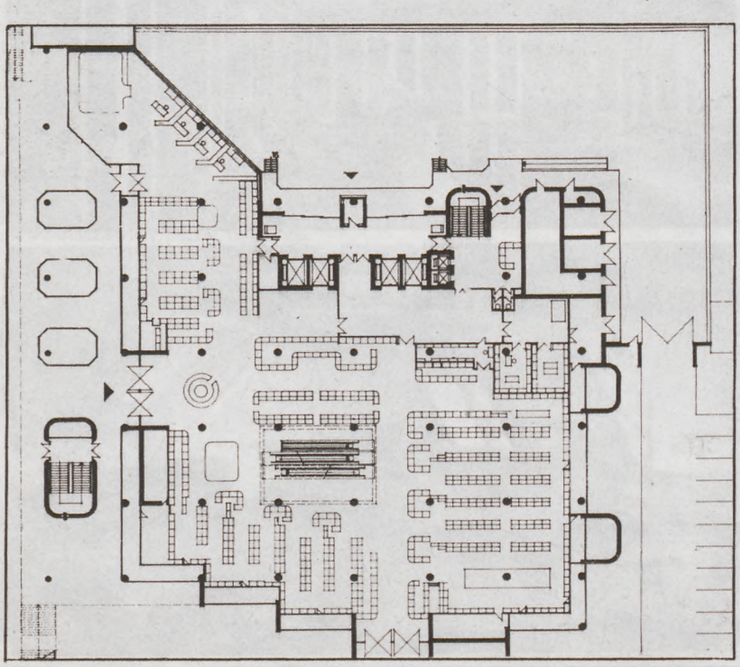
Techniques et architecture 340/1982



DOM TOWAROWY W TRNAVIE, CZECHOSŁOWACJA

Autor: Ludomír Lýsek
Kubatura – 84 000 m³, powierzchnia użytkowa – 19 147 m²
Dom towarowy „Jednota" wzniesiony został na obrzeżu zabytkowego centrum Trnavy. Autor pragnął dostosować nowe budynki do skali i wyrazu architektonicznego okolicznych domów zabytkowych. Służą temu m. in. skośne dachy nad częścią domu przylegającą bezpośrednio do zabytkowych budynków i silne rozczłonkowanie całej bryły. Realizacja odbiega jednak – naszym zdaniem – daleko od idei autora projektu. Dom towarowy w Trnavie uzyskał w 1980 roku jedną z dwóch nagród Związku Architektów Słowacji.

Projekt 1/1982

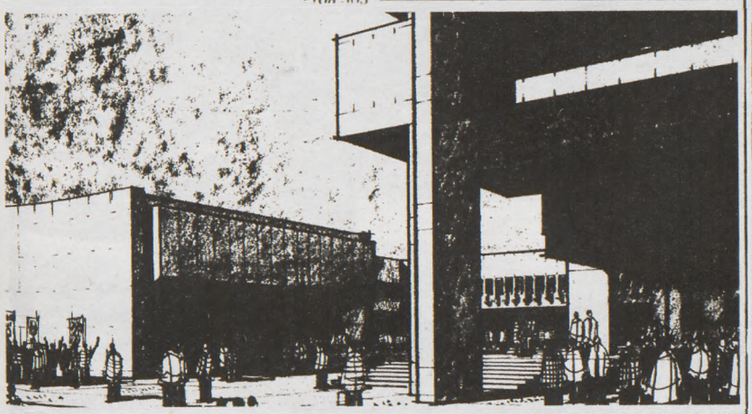


CENTRUM ADMINISTRACYJNE W BOGOCIE, KOLUMBIA

Autorzy: Laureano Forero, Fajarad Velez, Raul Fejardo, Rodrigo Arboleda i Horacio Navarro

Nowe centrum administracyjne w Bogocie zostało usytuowane na przecięciu dwóch głównych ulic miasta oraz pasażu, który biegnie do Placu Bolivara (głównego placu Bogoty). Na parterze mieszczą się: hall wejściowy, sala zgromadzeń i gastronomia, na pierwszym piętrze–biura i sale zebrań, na wyższych kondygnacjach – biura urzędów państwowych. Konstrukcja żelbetowa. Elewacja wyłożona jest polerowanymi płytami cementowymi. Autorzy projektu otrzymali I nagrodę na XIII Biennale Architektury Kolumbijskiej.

Proa 303

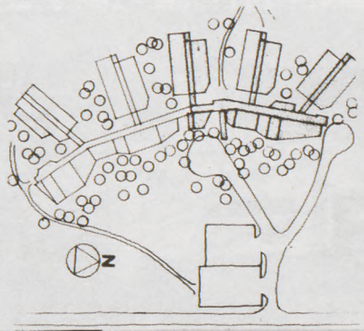


CENTRUM KONFERENCYJNE W NORWEGII

Autorzy: Terje Hægenhaug, Helga Sagsveen i Eli Tronaes

W pierwszym etapie budowy dużego centrum szkoleniowo-konferencyjnego wzniesiono trzy pawilony mieszkalne połączone z pawilonem mieszczącym recepcję, biura, bibliotekę, salę konferencyjną, kuchnię i pomieszczenia techniczne. Konstrukcja pawilonów drewniana. W drugim etapie budowy zakłada się wzniesienie dwóch kolejnych pawilonów mieszkalnych oraz pozostałych urządzeń szkoleniowych i rekreacyjnych.

Byggenkunst 1/1982

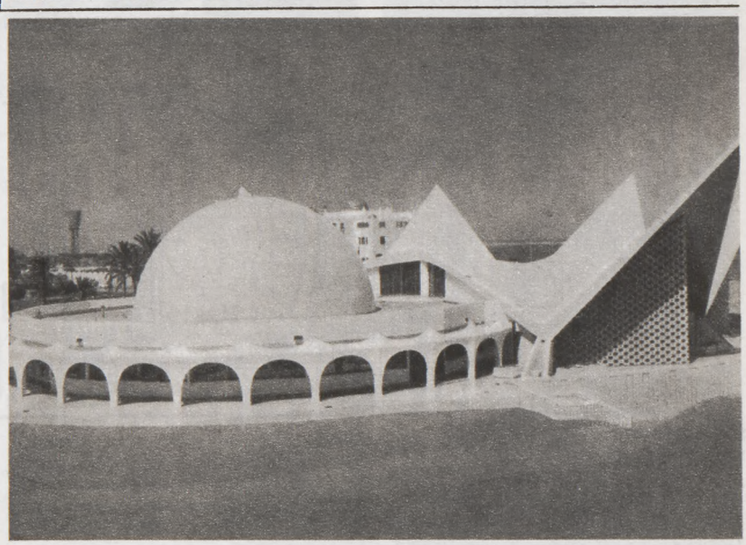


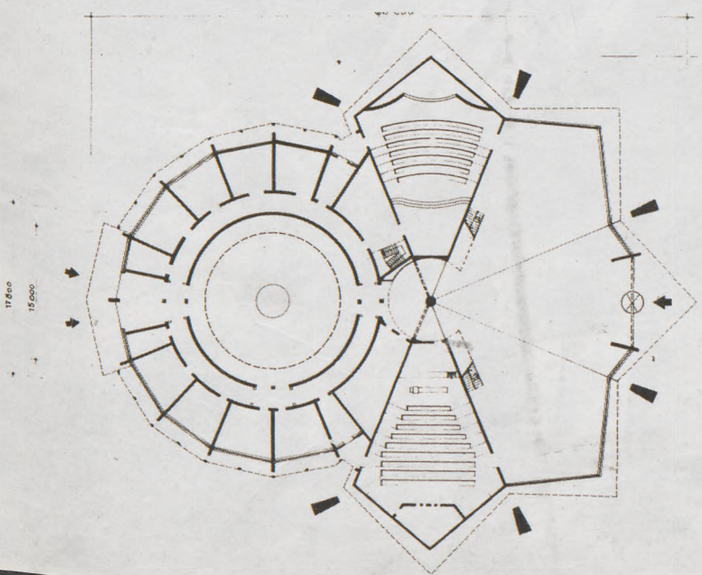
PLANETARIUM LOTÓW KOSMICZNYCH W TRYPOLISIE, LIBIA

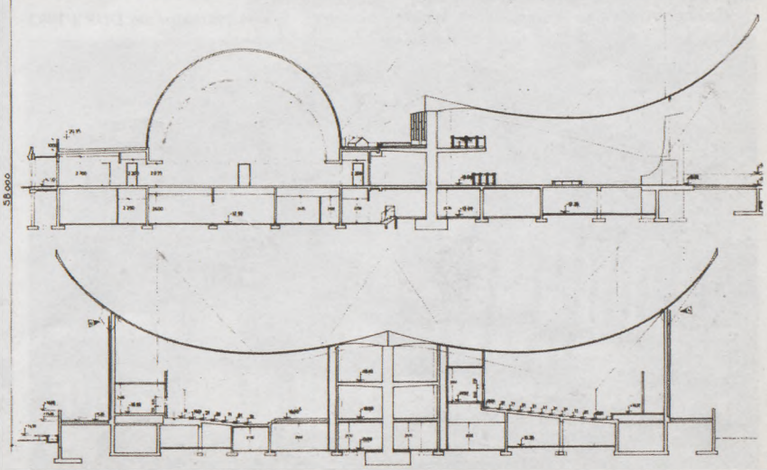
Autor: Gertrud Schille

Hiperboliczna muszla planetarium, zlokalizowanego na wybrzeżu Morza Śródziemnego, stała się charakterystycznym punktem miasta. Konstrukcja samego obiektu oparta jest na systemie podwójnej kopuły. Program: planetarium, biblioteka, czytelnia, centrum informacyjne, gastronomia, sala teatralna i kinowa, laboratorium fotograficzne i księgarnia.

Architektur der DDR 3/1982





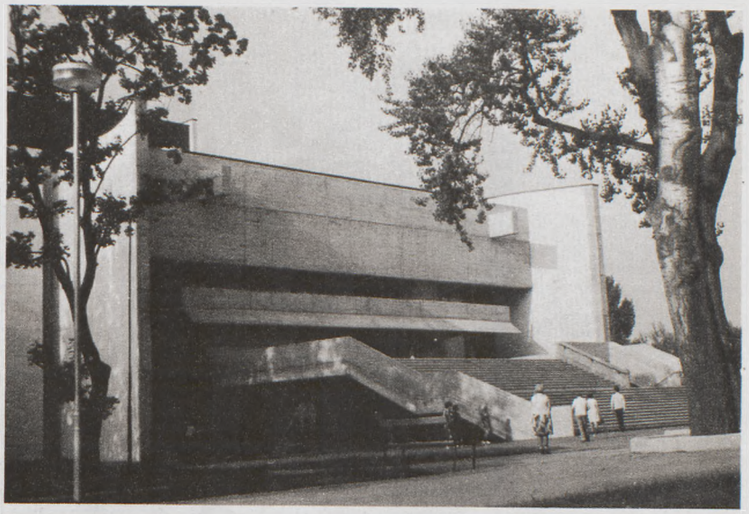


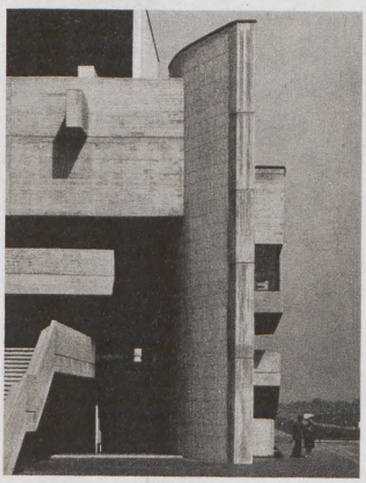
SALA WIDOWISKOWA W PIEŠŤANACH, CZECHOSŁOWACJA

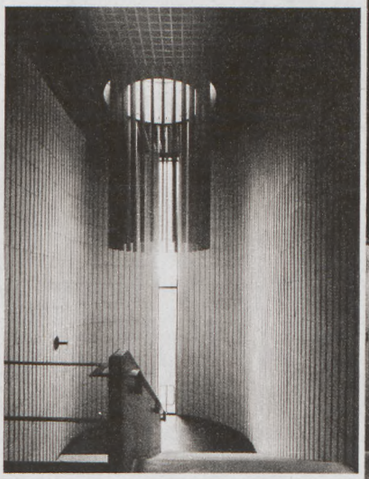
Autor: Ferdinand Milučký

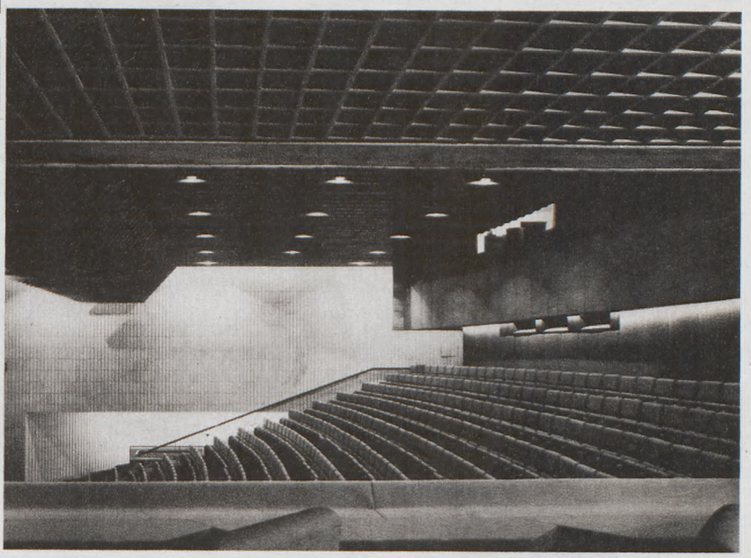
Piešťany, uzdrowisko o światowej renomie wzbogaciło się w ostatnim roku o nowy obiekt. Jest to duża, wielofunkcyjna sala dla 620 widzów, przystosowana do prezentowania widowisk operowych, teatralnych, koncertów symfonicznych i projekcji filmów. Sala została wzniesiona na obrzeżu parku zdrojowego. Konstrukcja żelbetowa. Część ścian i elewacji wykończono surowym betonem, pozostałe są licowane cegłą klinkierową.

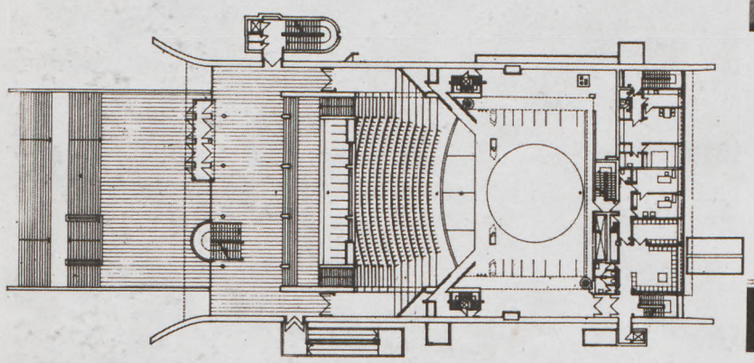
Nadesłał Stefan Šlachta

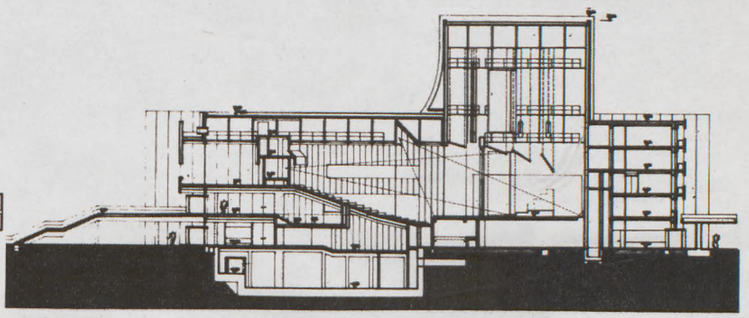












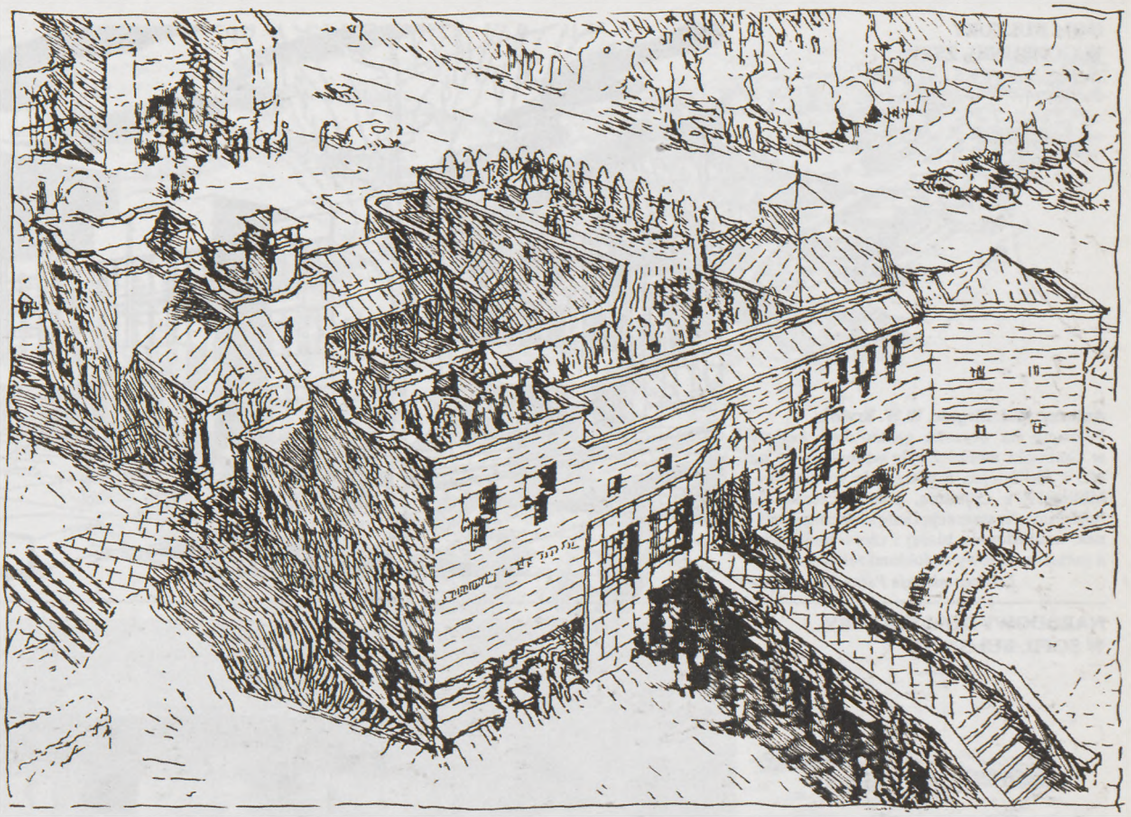
SALA KONCERTOWA W LIPSKU, NRD

Autorzy: Rudolf Skoda i Volker Sieg

Miasto Lipsk otrzymało w 1981 roku nowoczesną salę koncertową, kontynuującą tradycje sławnego lipskiego Gewandhausu. Walory architektoniczne, akustyczne i technologiczne nowej sali stawiają ją w rzędzie najlepszych tego typu obiektów w Europie. Całość składa się z dużej sali o 1905 miejscach, małej sali o 493 miejscach, i wielu pomieszczeń pomocniczych.

Architektur der DDR 2/1982

PUNKT KATECHETYCZNY W RADOMIU, POLSKA

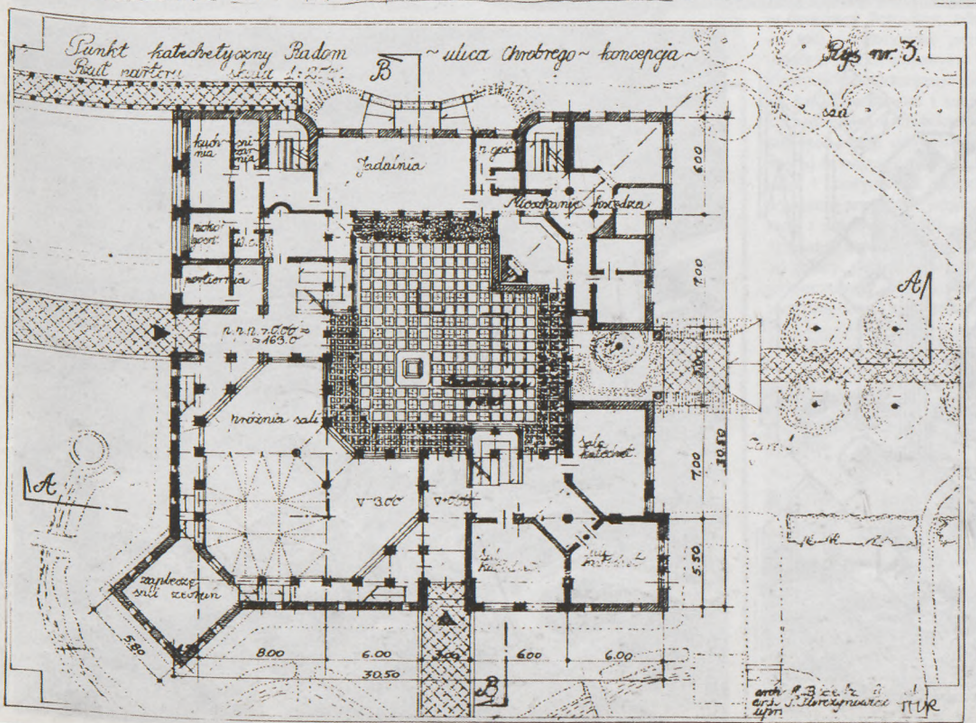


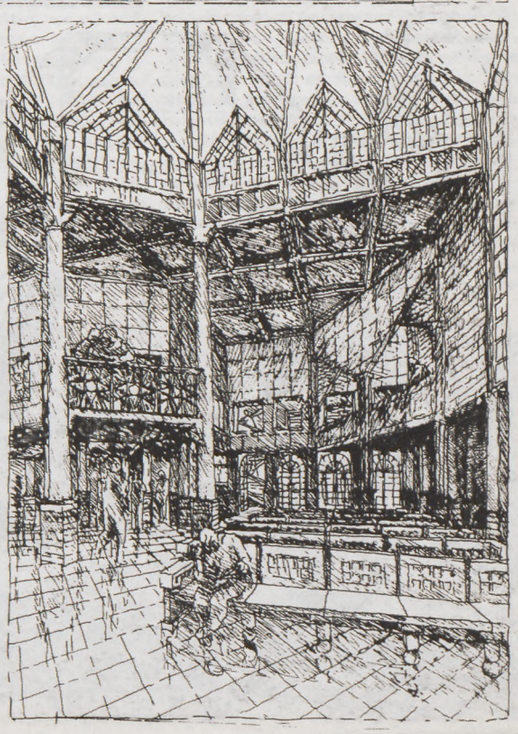
Autorzy: Tomasz Turczynowicz i Anna Bielecka

Powierzchnia terenu – 0,35 ha, powierzchnia zabudowy – 900 m^2, kubatura budynku – 6270 m^3

Konstrukcja – murowana z cegły, strop parteru i stropodach żelbetowe monolityczne o konstrukcji płyty żebrowej. Dach częściowo drewniany. Fundamenty w postaci ław betonowych.

Budynek został zlokalizowany na działce o wymiarach 50×70 m, otoczonej wielokondygnacyjnymi budynkami. Z jednej strony działki znajduje się dwukondygnacyjne przedszkole. Podstawowe pomieszczenia obiektu: sala zebrań, sale katechetyczne, mieszkanie księdza oraz jadalnia zostały rozmieszczone wokół wewnętrznego dziedzińca wyniesionego 1,5 m nad poziom terenu. Natomiast posadzka sali zebrań i pomieszczenia techniczne są obniżone w stosunku do terenu o 1,5 m. Wokół obiektu znajduje się ogród z sadem i warzywnikiem. (mj)





DOM KULTURY W GORBUNKI, ZSRR

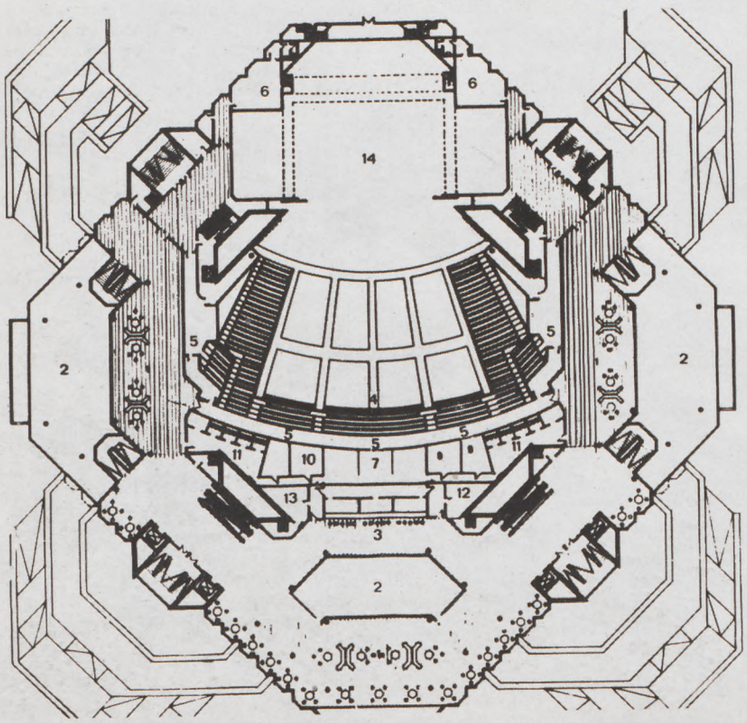
Autorzy: W.J. Elsgolc, W.W. Kryłow
Położony na obrzeżu parku dom kultury w Gorbunki mieści 2 sale widowiskowe na 800 i 250 miejsc, a także sale wystawowe, bibliotekę z czytelnią, pomieszczenia dla hobbystów, restaurację i salę taneczną. Budynek wzniesiono z białej i czerwonej cegły, a portal wejściowy ozdobiono reliefem.

Leningradskaja Panorama 4/1982

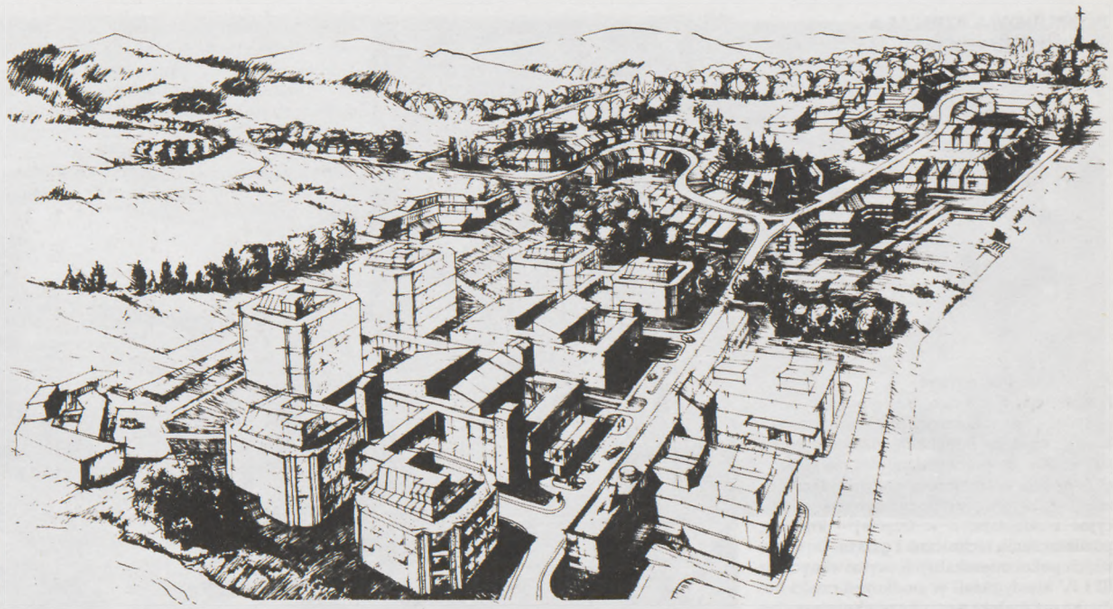
NARODOWY DOM KULTURY W SOFII, BUŁGARIA

Autorzy: Aleksander Barow i Kosto Kostow
Kubatura – 550 000 m^3
Dom Kultury „Sofia" został wzniesiony dla uczczenia 1300 rocznicy państwowości bułgarskiej. Budynek mieści trzy sale: wielką koncertowo-kongresową na 4000 miejsc, umieszczoną pod nią kameralną na 600 miejsc i salę uniwersalną na 1400 miejsc. Oprócz tego w budynku znajduje się 10 mniejszych sal na 50 do 300 miejsc, restauracja i dwa bary. W podziemiach umieszczono pasaż dla pieszych ze sklepami, klubem młodzieżowym i parkingiem. Budowa trwała 3 lata.

Architektura 1/1982



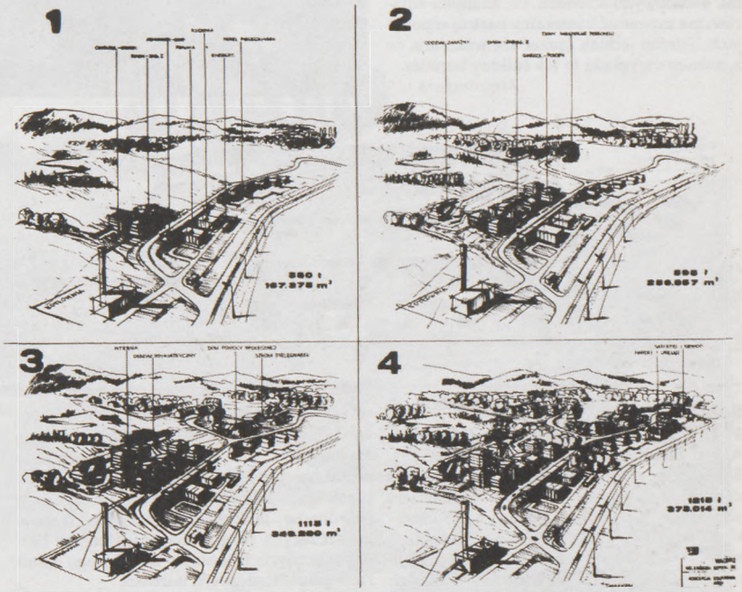
WOJEWÓDZKIE CENTRUM LECZNICZE W WAŁBRZYCHU, POLSKA

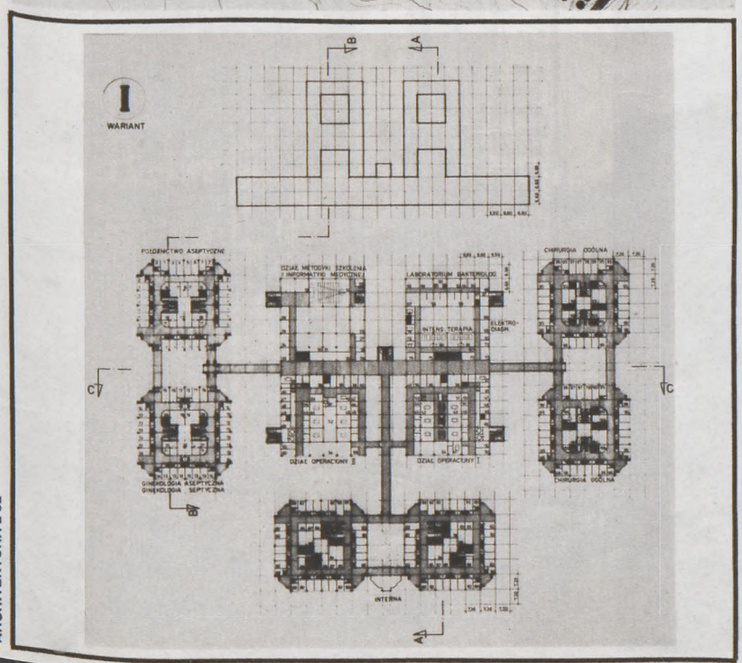


Autorzy: arch. arch. Ewa Taras-Żebrowska, Janusz Targowski, Tadeusz Węglarski

Powierzchnia terenu opracowania – ok. 40 ha

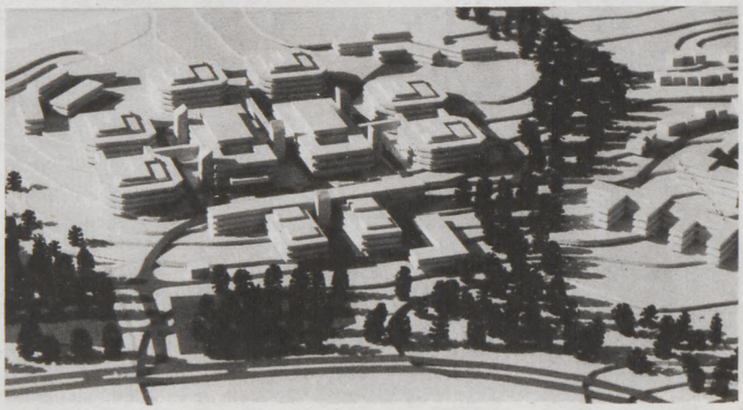
Zespół urbanistyczno-architektoniczny składa się z następujących obiektów: Wojewódzkiego Szpitala Zespolonego na 1287 łóżek (kubatura 353 514 m^3, powierzchnia całkowita 87 475 m^2), Wojewódzkiej Stacji Sanitarno-Epidemiologicznej, Wojewódzkiej Stacji Krwiodawstwa, hotelu pielęgniarek, Domu Opieki Społecznej, szkoły pielęgniarek z internatem, Ośrodka Kultury i Sportu, klubu pracowników szpitala, zespołu handlowo-usługowego i zespołu mieszkalnego dla pracowników szpitala.



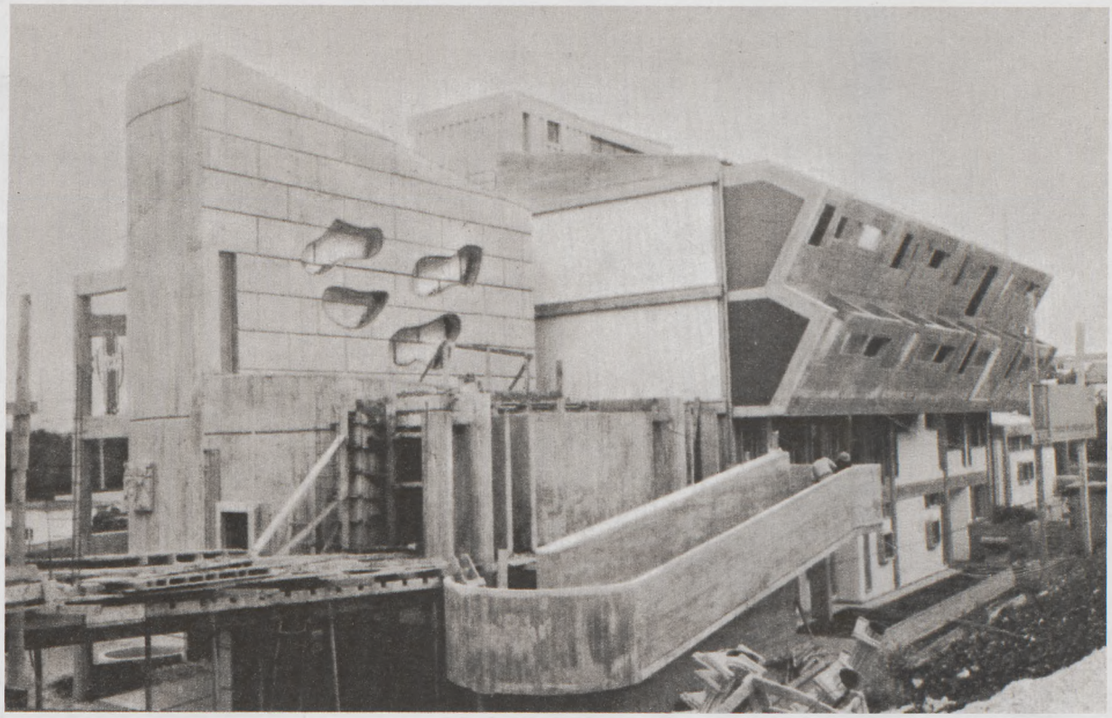


Wojewódzkie centrum lecznicze ma powstać w dzielnicy Poniatów, oddzielonej od śródmieścia Wałbrzycha pasmem zalesionych wzgórz. Lekko sfalowany teren przyszłej inwestycji charakteryzuje się wielkimi walorami krajobrazowymi i sąsiaduje z zespołami dolnośląskiej architektury regionalnej. Celem koncepcji urbanistycznej było nadanie nowej inwestycji charakteru dzielnicy miejskiej i kontynuacja regionalnej tradycji budowlanej przy maksymalnej ochronie krajobrazu i środowiska. Uwzględniając wszelkie działania i potrzeby szpitala, oddzielono go od reszty dzielnicy wysoką zielenią, łącząc jednocześnie z obiektami nieszpitalnymi wspólną drogą komunikacji kołowej.

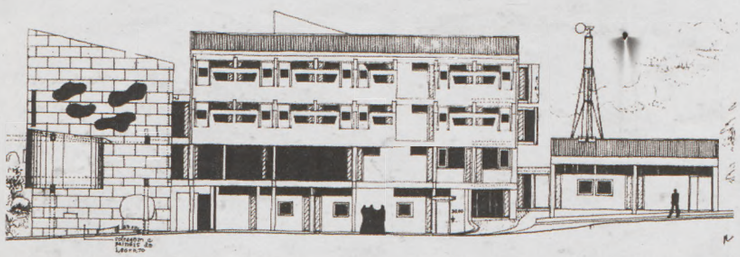
Wojewódzki Szpital Zespolony zawiera wszystkie podstawowe oddziały szpitala ogólnego. Wokół dwóch bloków diagnostyczno-zabiegowych usytuowane są trzy budynki łóżkowe oraz pawilony z oddziałami zakaźnymi i psychiatrycznym. Działy gospodarcze zamykają zespół od strony północnej. Rozwiązanie przestrzenne szpitala, polegające na zastosowaniu kilku powiązanych ze sobą łącznikami brył, dobrze wtopionych w opadający teren, pozwala na uniknięcie tradycyjnego wielkiego „bloku łóżkowego" i daje możliwość odseparowania części szpitala w razie konieczności dezynfekcji lub remontu. Symetria układu, modułowość i powtarzalność siatki konstrukcyjnej szkieletu ułatwiają wprowadzenie zmian organizacyjnych i funkcjonalnych w czasie eksploatacji. (E.T.)

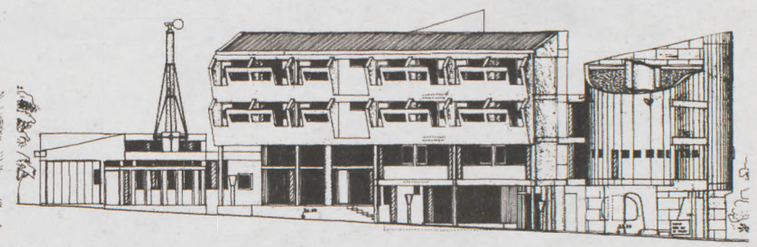


ROZBUDOWA SZPITALA W FATIMIE, PORTUGALIA



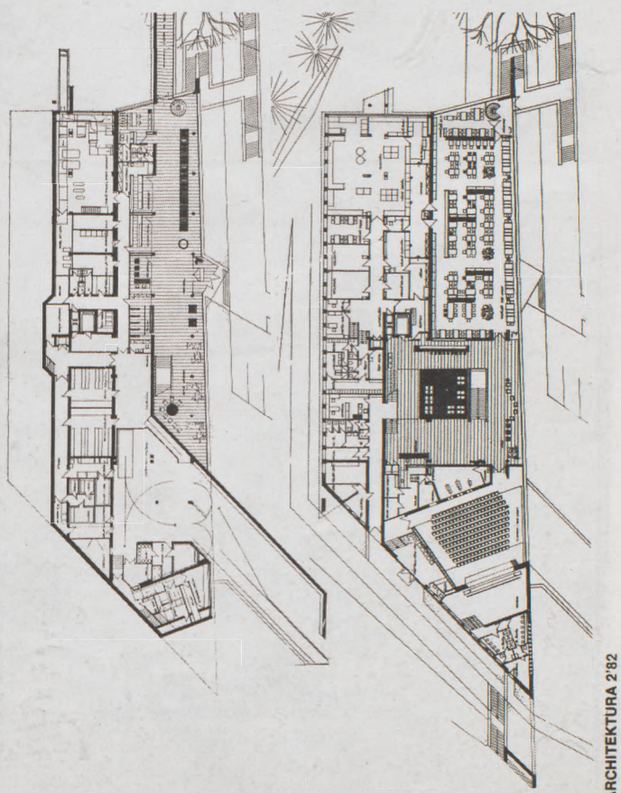
Autor: Joao Paulo Nene
Prezentowany dom mieszkalny przeznaczony jest dla sióstr zakonnych pracujących w pobliskim szpitalu. Budynek podzielony jest na trzy części. W pierwszej mieści się wejście główne i na I piętrze kaplica, w środkowej – mieszkania, wspólne pomieszczenia rekreacyjne i refektarz, a w trzeciej – kuchnia, pomieszczenia techniczne i garaże. Do wszystkich pokoi mieszkalnych usytuowanych na III i IV kondygnacji w środkowej części budynku przynależą werandy zamknięte grubymi, betonowymi ścianami, co, zdaniem autorów, ma zapewnić kameralny nastrój w pokojach. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że z zewnątrz wygląda to jak solidny bunkier.
Arquitectura 145





SANATORIUM W LÚČKY, CZECHOSŁOWACJA

Autor: Jaroslav Vítek
Sanatorium chorób kobiecych dla 160 kuracjuszek wzniesiono w Lúčky, niewielkim uzdrowisku położonym w okolicach Ružomberka w północnej Słowacji. Jest ono usytuowane u podnóża dwóch wzgórz. Sanatorium składa się z dwóch podstawowych części: tzw. szerokiej stopy, w której mieszczą się wszystkie podstawowe urządzenia lecznicze, zabiegowe, kuchnia, sale rekreacyjne i sala kinowa, oraz pięciopiętrowego budynku mieszczącego pokoje. W drugim etapie budowy przewiduje się wzniesienie kilku dalszych pawilonów mieszkalnych, dwóch domów mieszczących urządzenia do zabiegów balneologicznych i centrum leczniczego schorzeń ginekologicznych u dzieci.
Nadesłał Stefan Šlachta



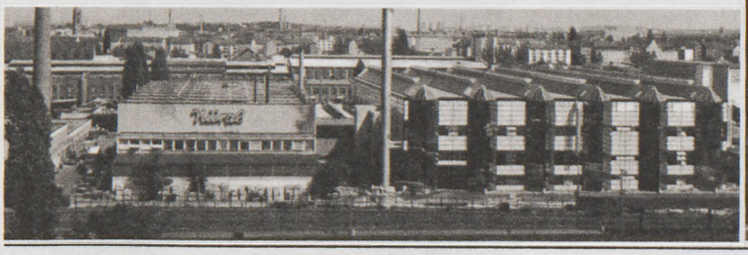
HUTA ALUMINIUM W NORYMBERDZE, RFN

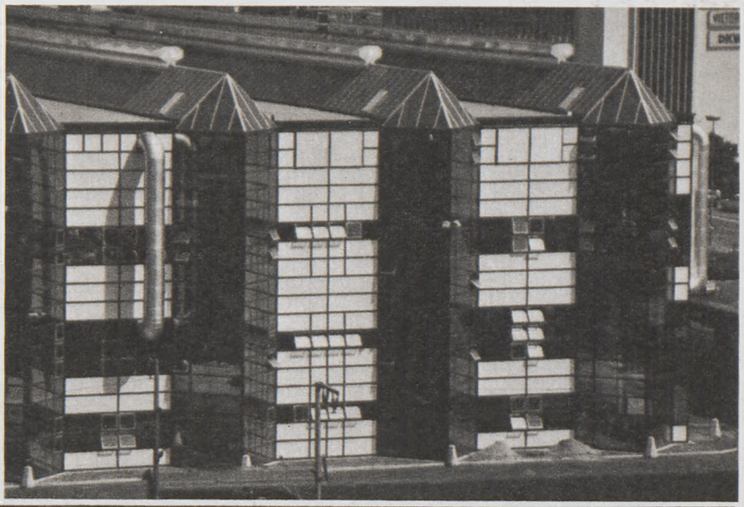
Autorzy: Ekkehard Fahr, Dieter Schaich i Josef Reindel

Konstrukcja: beton i stal, fasada z izolowanych płyt stalowych

Zadaniem architektów była konsolidacja rozrzuconych wydziałów fabryki przez zaprojektowanie budynku charakteryzującego się dobrymi warunkami pracy i możliwością dalszej rozbudowy. Zaprojektowano dwukondygnacyjny budynek wyposażony w nowoczesny system wentylacyjny mieszczący wytapialnię, hutę i magazyn. Przestrzenie produkcyjne są otwarte i wielofunkcyjne. Instalacje, klatki schodowe i dźwigi towarowe umieszczono w pionach poza przestrzenią produkcyjną.

Baumeister 2/1982

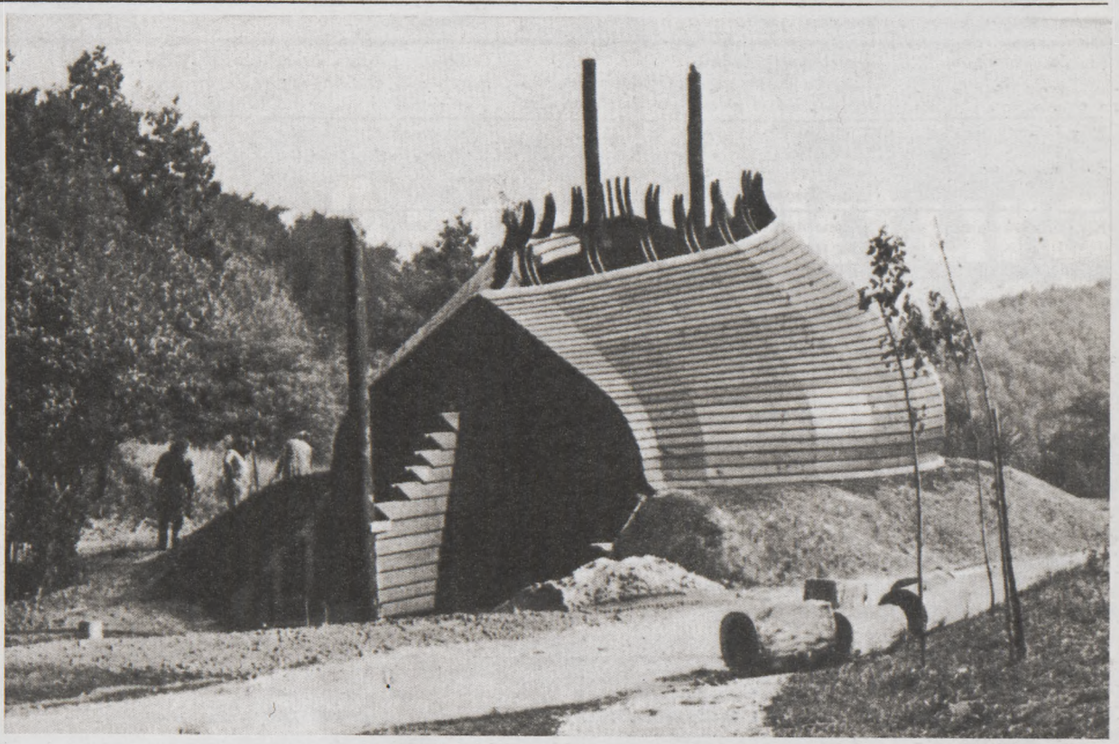


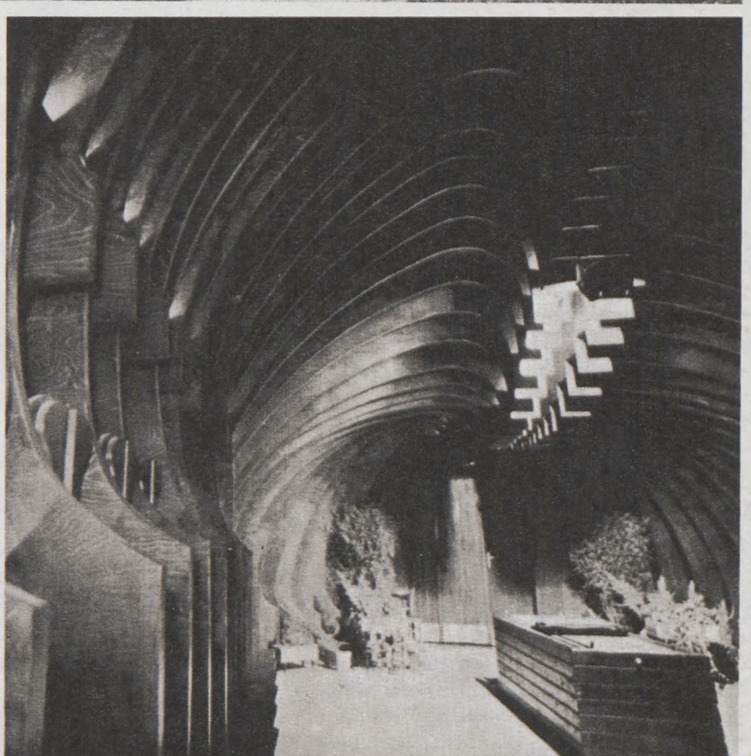


IMRE MAKOVECZ: twórca organicznej architektury węgierskiej

Dzieła Imre Makovecza wynikają z połączenia chłopskiej zagrody z Transylvanii, naiwności, mitologii, chłopskiej i pogańskiej sztuki. Makovecz, urodzony w 1935 roku, uczył się rzemiosła budowlanego podczas odbudowy chłopskich zagród zniszczonych w czasie wojny. W swej twórczości wykorzystuje organiczne cechy architektury – cechuje go miłość do drewna, detali folklorystycznych, i silnie zaakcentowanych przestrzeni. Jego projekty charakteryzuje jedność detalu z całością i budynku z otoczeniem. Stanowią one – zdaniem „Baumeistera" – zaczątek regionalizmu w Europie Wschodniej.

Baumeister 4/1982





KONKURSY

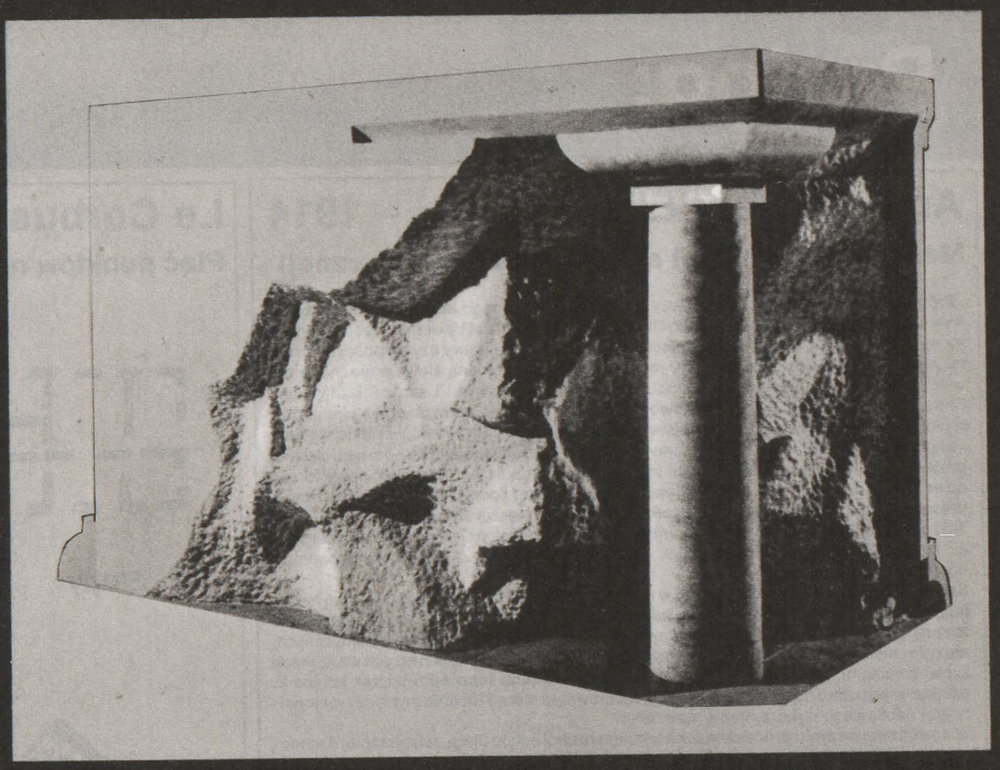
Miasto / Kraj	Temat	Informacje	ogłoszenia	Terminy składania prac	rozstrzygnięcia
Kortrijk / Belgia	Konkurs „Interieur'82" na projekty przyczyniające się do rozwoju projektowania wnętrz	ASBL Interieur Casinoplein 10, B–8500 Kortrijk, Belgia		1.9.82	15.9.82
Białystok / Polska	Konkurs TUP nr 68 (studialny) „Studium prognostyczne przeobrażeń środowiska naturalnego w planach zagospodarowania przestrzennego na przykładzie Suwałk"	Towarzystwo Urbanistów Polskich (TUP) Warszawa, Pl. Zamkowy 10, Tel. 31-07-73			21.9.82
Victoria / Honkong	Międzynarodowy konkurs architektoniczny na zagospodarowanie szczytu wzgórza koło miasta Victoria w Honkongu	Oddziały terenowe SARP		9.82	
Filadelfia / USA	Triennale Aga Khana na projekty dla krajów islamskich	The Aga Khan Award for Architecture, Office of the Convenor, University City, Science Center, 3624 Science Center, Philadelphia, PA 19104, USA			1983

KONGRESY, SEMINARIA, KONFERENCJE

Miasto / Kraj	Temat	Informacje	Od	Terminy	Do
Kraków / Polska	Konferencja na temat „Zagospodarowanie drogi wodnej górnej Wisły w problematyce planowania przestrzennego"	Towarzystwo Urbanistów Polskich (TUP) Warszawa, Pl. Zamkowy 10, Tel. 31-07-73		3 kwartał 1982	
Warszawa / Polska	Konferencja na temat „Organizacja służb planowania przestrzennego w jednostkach szczebla wojewódzkiego i podstawowego"	Towarzystwo Urbanistów Polskich (TUP) Warszawa, Pl. Zamkowy 10, Tel. 31-07-73		3 kwartał 1982	
Kopenhaga / Dania	Seminarium na temat „Skandynawskie projekty w sztuce i rzemiośle"	Det Danske Selskab The Danish Institut Kultorvet, 2 DK-1175 Copenhagen K Danmark	31.8.82		11.9.82
Canberra / Australia	Kongres IFLA (Międzynarodowa Federacja Architektów Krajobrazu)	Congress Secretariat, P.O. Box 3 Belconnen, ACT 2616 Australia	5.9.82		11.9.82
Chicago / USA	Spotkanie Rady ds. Budownictwa Wysokiego i Urbanistyki	Chicago High Rise Committee C/O Rex Selbe U.S. Gypsum Company 101 South Wacker Drive Chicago, IL 60606, USA	7.10.82		8.10.82
Moskwa / ZSRR	Sympozjum na temat „Klimatyzacja w budownictwie"	Pro. V.A. Drozdov N.I.I.S.F. Gosstroy USSR Marx Avenue, 12 Moscow K-9, USSR	20.9.82		24.9.82
Nowy York / USA	Kolokwium na temat „Język architektury"	ICASA – New York University Department of Art and Art Education 735 East Building Washington Square, New York, N.Y. 10003, USA	9.10.82		8.11.82
Sydney / Australia	Międzynarodowa Konferencja na temat „Efektywne wykorzystanie energii w budownictwie"	L.L. Boyer School of Architecture Oklahoma State University, Stillwater, Oklahoma 74078, USA lub S.A. Baggs School of Landscape Architecture University of New South Wales P.O. Box 1 Kensington, N.S.W. 2033, Australia	1.8.83		10.8.83
Warszawa / Polska	III Międzynarodowy Kongres Ekologów		5.9.82		11.9.82
Madryt / Hiszpania	Międzynarodowe Forum na temat „Osobowość zawodowa architekta/architekta wnętrz"	El Colegio Nacional de Decoradores pod patronatem Międzynarodowej Federacji Architektów Wnętrz IFI Calle Ayala no 20 Madrid – 1 Hiszpania	6.10.82		8.10.82

WYSTAWY, IMPREZY, TARGI

Miasto / Kraj	Temat	Informacje	Od	Terminy	Do
Nancy / Francja	Międzynarodowa Wystawa Projektów dla Przemysłu „Expodesign'82"	Pascal Renous c/o C.J.C Action, 22 rue de Chateaudun, 75009 Paris, France	20.9.82		27.9.82
Berlin West	Międzynarodowa Wystawa i Kongres poświęcone innowacjom technicznym – Technologiczne Forum Berlin'82	D-1000 Berlin 19 Postfach 191740 Messedamm 22 Company for Exhibition, Fairs and Congresses, Ltd:	5.10.82		8.10.82
Bolonia / Włochy	Międzynarodowa Wystawa Przemysłu Budowlanego	Piazza Constituzione 6, 40128 Bologna, Italy, tel. (051) 503050, telex 511248	16.10.82		24.10.82
Kortrijk / Belgia	8 Międzynarodowa Wystawa Projektów Wnętrz „Interieur'82"	INTERIEUR'82 Casinoplein 10, B-8500 Kortrijk, Belgium	16.10.82		24.10.82
Kolonia / RFN	Międzynarodowe Targi Mebli	Messe – und Ausstellungs Ges.m.b.H. Köln, Postfach 210760, 5000 Köln 21, BRD	18.1.83		23.1.83
Kopenhaga / Dania	10 Międzynarodowe Targi „Budownictwo dla Miliardów 83"	Byggecentrum Gylden Løvesgade 19 DK–1600 KøBENHAVN V Tel. 01. 127373 Telex 16056 build dk	26.02.83		6.03.83



Ołtarz w kościele San Carlo w Piano di Peccia (Szwajcaria) 1980. Autorzy: Bruno Reichlin i Fabio Reinhardt

Architektura na rozdrożu

Od redaktora

To, co dzieje się w architekturze światowej, nie może pozostać nie zauważone i u nas. Ferment, który zrodził się w środowisku architektów, nie jest na pewno konfliktem samym w sobie. Bądź co bądź to jednak odbiorca, a więc społeczeństwo, akceptuje, albo nie, naszą działalność. Może architekt narzucić odbiorcy taką, a nie inną architekturę, ale nie może zmusić go do jej zaakceptowania. To, że architekci dostrzegli, iż światłe cele awangardy utopiły się w uniformizacji – to dobrze. Co prawda pomogło im w tym społeczeństwo protestując przeciwko wielkiej płycie, protestując przeciwko blokom i blokowiskom, protestując przeciwko nieludzkiej skali itd.. itd.

Gdzie leży przyczyna, że rewolucyjne ciamowskie postulaty, że Karta Ateńska – wszystko to obróciło się przeciwko nam? A przecież funkcjonalne mieszkanie, słońce, zieleń – to osiągnięcia, których się nie wyrzekniemy. Dlaczego więc tak szczytne ideały wywołały frustrację, a czasami i gniew społeczeństwa? Dlaczego kawałek ściany z kolumną czy łukiem albo antyk (nawet podrabiany) budzi tyle radości w domu? Czyżby człowiek przeraził się oszałamiającego rozwoju cywilizacji? Dlaczego czuje się niepewny w funkcjonalnych, sterylnych i oszklonych maszynach? Może po prostu boi się odpowiedzi na pytanie: co będzie dalej za tymi szklanymi drzwiami?

Historia architektury zna już wypadki nagłych skoków i zmiany „frontu", choćby gotyk-renesans czy secesja-modernizm. Dzisiaj mówimy o „postmodernizmie", który ma tyluż sympatyków, co zagorzałych wrogów. (Ci ostatni zresztą podważają w ogóle jego istnienie sprowadzając sprawę do egpizodu, kaprysu i nie bezinteresownej mody.) Ale jest sprawą charakterystyczną, że gdy my dyskutujemy i spieramy się, na rynku domów jednorodzinnych, jak grzyby po deszczu, wyrastają „postmodernistyczne" świątynie, a na deskach naszych kolegów powstają wymyślne okna, łuki i kolumny. Nie można powstrzymać się tu od refleksji, że to, co działo się z modernistycznymi pudełkami uparcie dekorowanymi kolorowymi szkiełkami i lusterkami, ustąpi miejsca przemyślnym formom.

Można naturalnie przyjąć, że moda przyszła stąd, stamtąd lub skądinąd. Ale już kilka lat temu byłem świadkiem, jak moi znajomi mozolnie wypiłowywali łuk w gipsowej ściance pomiędzy pokojami swojego M-3 Za Żelazną Bramą i wyrzucali na śmietnik znormalizowaną futrynę. A więc już wtedy, kiedy rodziło się pojęcie postmodernizmu, ludzie szukali swojej własnej przestrzeni, którą mogliby zaakceptować...

Architektura na rozdrożu – czy aby na pewno? A może po prostu ciągle szukamy – rewaloryzacja, powrót do przeszłości czy obecność przeszłości to nie cofanie się, to uporczywe szukanie piękna w architekturze. Ale o tym już pisze profesor Witold Krassowski...

PS. Po raz pierwszy w tym numerze zamieszczamy wkładkę-suplement „Dom". Mamy tremę – w gorączkowych dyskusjach redakcyjnych zastanawialiśmy się nad tym, jaki kształt jej nadać. Skromne możliwości nie pozwalają nam na uruchomienie gazety pełną parą, ale cel, jaki nam przyświeca, to przede wszystkim dialog architektów ze społeczeństwem, to ukazanie architektury w powiązaniu ze wszystkimi aspektami naszego życia. Adresujemy ją także do architektów, wychodząc z założenia że w dialogu potrzebne są co najmniej dwie strony.

Prolog:

Antonio Sant'Elia – 1914

Messaggio (Manifest architektury futurystycznej)

„Problemem nowoczesnej architektury nie jest kwestia innego ułożenia jej zarysów ani wynalezienie nowych gzymsów, nowych architrawów dla drzwi i okien; nie polega on też na wymianie kolumn, pilastrów i konsol na kariatydy i inne figury czy na pozostawieniu nagiej ceglanej fasady albo pokryciu jej kamieniem lub tynkiem; słowem nie ma to nic wspólnego z określeniem formalnych różnic pomiędzy nowymi i starymi budynkami. Chodzi natomiast o to, by oprzeć nowo wznoszoną budowlę na rozsądnym planie przy wykorzystaniu wszelkich dobrodziejstw nauki i techniki, uwzględnić wszelkie wymogi związane z naszymi zwyczajami i umysłowością, odrzucić wszystko, co jest ciężkie, groteskowe i nieprzychylne (tradycja, styl, estetyka, proporcje), ustanowić nowe formy, nowe linie, nowe racje istnienia wynikające wyłącznie ze specjalnych warunków nowoczesnego życia i utrwalić je jako wartości estetyczne w naszej świadomości.

Taka architektura nie może być przedmiotem jakiegokolwiek prawa historycznej ciągłości. Musi ona być tak samo nową jak stan naszych umysłów i wszelkie przypadłości naszego czasu w historii.

Sztuka budowania mogła ewoluować w czasie i przechodzić od stylu do stylu, utrzymując jednak ogólny charakter architektury bez zmian, ponieważ w biegu historii istniały liczne zmiany gustów powodowane zmianą przekonań religijnych lub systemów politycznych, ale tylko nieliczne z nich były wywołane przez głębokie przemiany w naszych warunkach życia, zmianami, które odrzucają lub gruntownie rewidują stare warunki, tak jak ma to miejsce w wypadku odkrycia praw natury, opanowania metod technicznych czy racjonalnego i naukowego wykorzystania materiałów.

W nowoczesnym życiu proces konsekwentnego rozwoju stylu ulega zatrzymaniu. Architektura, wyczerpana tradycją, zaczyna znowu, z wysiłkiem, od początku.

Obliczanie wytrzymałości materiałów, zastosowanie betonu zbrojnego i żelaza wykluczają „architekturę" rozumianą w klasycznym i tradycyjnym sensie. Nowoczesne materiały i nasze naukowe koncepcje absolutnie nie pasują do reguł stylów historycznych i są główną przyczyną groteskowych aspektów modnych konstrukcji, w których widzimy lekkość i dumną smukłość dźwigarów, delikatność żelbetu wtłoczoną w ciężkie wygięcia łuków, naśladujących obojętną masywność marmuru.

Olbrzymia rozbieżność pomiędzy światem nowoczesnym i starym jest określona przez te czynniki, których wówczas nie było. W nasze życie weszły elementy, których istnienia nie można było nawet dawniej podejrzewać. Wykrystalizowały się nowe warunki materialne, powstały nowe postawy duchowe, wywołujące tysiączne echa: najpierw ukształtował się nowy ideał piękna, jeszcze w zalążku i nie w pełni określony, ale już poruszający i fascynujący masy. Straciliśmy upodobanie do monumentalności, masywności, statyczności, a wzbogaciliśmy naszą wrażliwość o wyczucie lekkości i praktyczności. Czujemy, że nie jesteśmy już ludźmi katedr i starożytnych gmachów zebrań, ale ludźmi wielkich hoteli, dworców kolejowych, olbrzymich dróg, kolosalnych portów, krytych targowisk, błyszczących arkad, obszarów odbudowy i uzdrawiającej likwidacji slumsów.

Musimy wynaleźć i zbudować ex novo nasze nowoczesne miasto, podobne do olbrzymiej i zgiełkliwej stoczni, aktywne, ruchliwe i zawsze dynamiczne, a nowoczesny budynek musi być jakby gigantyczną maszyną. Windy nie mogą już dłużej się chować jak samotne robaki w klatkach schodowych, schody – obecnie bezużyteczne – muszą być zniesione, a windy powinny wyjść na fasady jak węże ze szkła i żelaza. Na skraju zgiełkliwej otchłani musi wyrosnąć dom z cementu, żelaza i szkła, bez rzeźbionego lub malowanego ornamentu, bogaty jedynie w immanentne piękno jego linii i form, nadzwyczaj brutalny w swojej mechanicznej prostocie, duży według potrzeb, a nie tylko taki, jak dyktują miejscowe przepisy budowlane. Ulica nie będzie już dłużej leżeć jak wycieraczka przed progiem, lecz wetnie się piętrami w głąb ziemi zbierając ruch metropolii, wyposażona w metalowe pomosty i szybkie ruchome schody dla niezbędnych przesiadek.

Z tych właśnie powodów nalegam, abyśmy znieśli monumentalność i dekoracyjność. Musimy rozwiązać problem nowoczesnej architektury bez naśladowania z fotograficzną dokładnością Chin, Persji czy Japonii i ośmieszonych witruwiańskich reguł, ale za pomocą przebłysków geniuszu, wyposażeni tylko w kulturę naukową i techniczną; wszystko musi być od podstaw zrewolucjonizowane; trzeba lepiej wykorzystać nasze dachy i znaleźć zastosowanie dla piwnic; zdeprecjonować znaczenie fasady; zagadnienie gustu należy przenieść z dziedziny mało istotnych gzymsów, zbędnych kapiteli i nic nie znaczących portyków na szersze pole grupowania brył na największą skalę; już czas skończyć z funeralną architekturą upamiętniającą; architektura musi być czymś bardziej witalnym, a to możemy osiągnąć najlepiej poprzez wysadzenie w powietrze wszystkich tych monumentów i monumentalnych posadzek, arkad i klatek schodowych, poprzez zagłębienie naszych ulic i placów, poprzez podniesienie poziomu miasta, poprzez nowe uporządkowanie powierzchni ziemi i zredukowanie jej do roli służebnej, mającej zaspokoić wszystkie nasze potrzeby i zachcianki. Na koniec potępiam:

modną architekturę każdego stylu i narodu, hieratyczną, teatralną, dekoracyjną, monumentalną, pełną wdzięku lub przyjemną, solidną architekturę klasyczną,

zachowanie, rekonstrukcję, naśladowanie starożytnych zabytków,

pionowe lub poziome linie, kubiczne i piramidalne formy, grobową nieruchomość, uciążliwe i całkowicie obce naszej najnowszej wrażliwości,

stosowanie materiałów, które są masywne, przestrzenne, trwałe i drogie, przeciwne skomplikowanej naturze nowoczesnej kultury i nowoczesnych doznań.

I stwierdzam:

że nowa architektura jest architekturą chłodnej kalkulacji, olbrzymiej śmiałości i prostoty; architekturą betonu zbrojnego, żelaza, szkła, włókien tekstylnych i wszystkich tych substytutów drewna, kamienia i cegły, które umożliwiają osiągnięcie maksimum elastyczności i lekkości, że, mimo wszystko, prawdziwa architektura nie jest jałową kombinacją praktyczności i użyteczności, ale pozostaje sztuką, to znaczy syntezą i ekspresją,

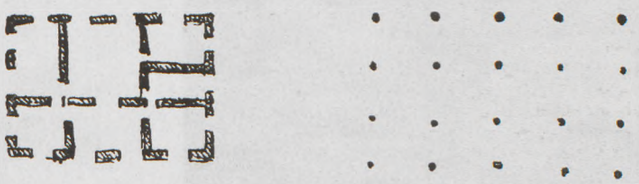
że dekoracja jako coś z góry narzuconego lub przywiązanego do architektury jest absurdem, i że tylko poprzez zastosowanie i właściwy podział surowych, nagich i ostro barwionych materiałów można osiągać wartość dekoracyjną prawdziwie nowoczesnej architektury.

I na koniec potwierdzam, że tak jak przodkowie wywodzili swą artystyczną inspirację z elementów naturalnego świata, tak my – materialnie i duchowo sztuczni – musimy znajdować naszą inspirację w nowym mechanicznym świecie, który stworzyliśmy i którego architektura musi być najwierniejszym wyrazem, najpełniejszą syntezą, najbardziej efektywną artystyczną integracją".

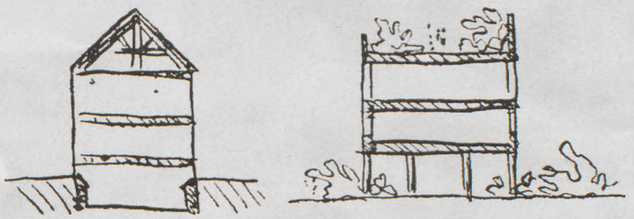
Podano wg Reynera Banhama *Rewolucja w architekturze* (WAiF, Warszawa 1979)

Le Corbusier – 1927

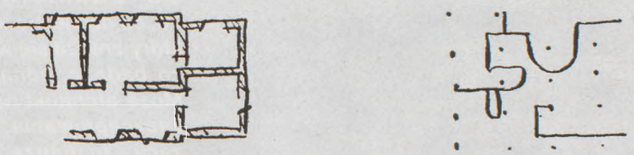
Pięć punktów nowoczesnej architektury



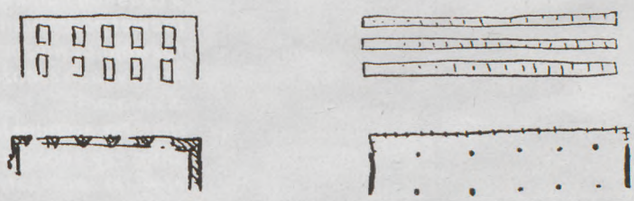
1. Słupy



2. Płaskie dachy-ogrody



3. Wolny rzut



4. Wolna elewacja

5. Podłużne okno

Porównanie zasad Le Corbusiera z zasadami tradycyjnymi wg Jürgena Joedicke *A History of Modern Architecture*

CIAM – 1933

Karta Ateńska

CIAM – skrót nazwy Les Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (Internationale Kongresse für Neues Bauen), międzynarodowa organizacja awangardy architektów i urbanistów zjednoczonych ideą budownictwa społecznego. Egzekutywę CIAM stanowił CIRPAC (Comité International pour la Réalisation des Problèmes d'Architecture Contemporaine) – międzynarodowy komitet do spraw realizacji zagadnień architektury współczesnej, w którego skład wchodzili: przewodniczący, dwaj wiceprzewodniczący, sekretarz generalny oraz wybrani przez Kongres delegaci i zastępcy delegatów na poszczególne kraje. Za pierwszy Kongres CIAM uważany jest organizacyjny zjazd w zamku La Sarraz (Szwajcaria), dziesiąty i ostatni odbył się w 1956 r. w Dubrowniku. Próba kontynuacji działalności CIAM przez następną generację (tzw. CIAM II) – zawiodła. Na zjeździe w Otterloo (1959 r.), postanowiono skreślić CIAM z listy czynnych organizacji międzynarodowych.

Na IV Międzynarodowym Kongresie CIAM w Atenach w 1933 roku uchwalono tzw. Kartę Ateńską („Architektura" nr 3/1980). Podano wg H. Syrkus *Ku idei osiedla społecznego.*

Karta Ateńska – wyjątki

Mieszkanie (postulaty):

[...] 1. Dzielnice mieszkaniowe powinny zajmować w układzie miasta tereny uprzywilejowane pod względem topografii, klimatu, ilości zieleni i nasłonecznienia.

2. Rozmieszczenie dzielnic mieszkaniowych powinno być zróżnicowane w zależności od warunków zdrowotnych.

3. Należy określić dopuszczalne minimum nasłonecznienia izb mieszkalnych.

4. Obrzeżna zabudowa arterii komunikacyjnych powinna być ze względów zdrowotnych zabroniona.

5. Należy wykorzystywać możliwości nowoczesnej techniki dla wznoszenia luźno rozstawionych wysokich budynków mieszkaniowych i uwalniać w ten sposób grunty miejskie celem zakładania rozległych terenów zielonych (parków). [...]

Wypoczynek (postulaty):

[...] 1. Tereny zielone w obrębie dzielnicy: każda dzielnica mieszkaniowa powinna zawierać przestrzeń zieloną w odpowiedniej wielkości, urządzoną w sposób racjonalny z przeznaczeniem na miejsce zabaw i sportu dla dzieci i dorosłych, z otwartymi pływalniami.

Stan zdrowotny zbyt gęsto zabudowanych dzielnic należy polepszyć, wyburzając budynki przestarzałe oraz rudery i zakładając na ich miejscu tereny zielone.

Tereny zielone powinny być wykorzystywane na zakładanie przedszkoli i ogródków jordanowskich, wznoszenie szkół i innych budynków użyteczności publicznej (małe zdecentralizowane muzea, sale zebrań itp.). [...]

Praca (postulaty):

[...] 1. Należy zredukować do minimum odległość między miejscem zamieszkania a miejscem pracy.

Dzielnice przemysłowe winny być niezależne od dzielnic mieszkaniowych i izolowane od nich strefami neutralnymi (tereny zielone, sportowe). [...]

Komunikacja (postulaty):

4. Dzielnice mieszkaniowe powinny być izolowane od wielkich arterii komunikacyjnych zielenią. [...]

Dzielnice historyczne (zabytkowe):

Estetyczne dostosowywanie nowego budownictwa do historycznych części miasta wywiera zgubne skutki. Wymagania tego rodzaju nie powinny być tolerowane w żadnej formie. [...]

PODSUMOWANIE (WYJĄTKI):

[...] 4. Miasto funkcjonalne powinno zapewnić zarówno w sferze duchowej jak materialnej wolność indywidualną i dobrodziejstwa działania zespołowego.

5. Wymiarowanie wszelkich założeń miasta funkcjonalnego powinno wynikać z ludzkiej skali i z ludzkich potrzeb. [...]

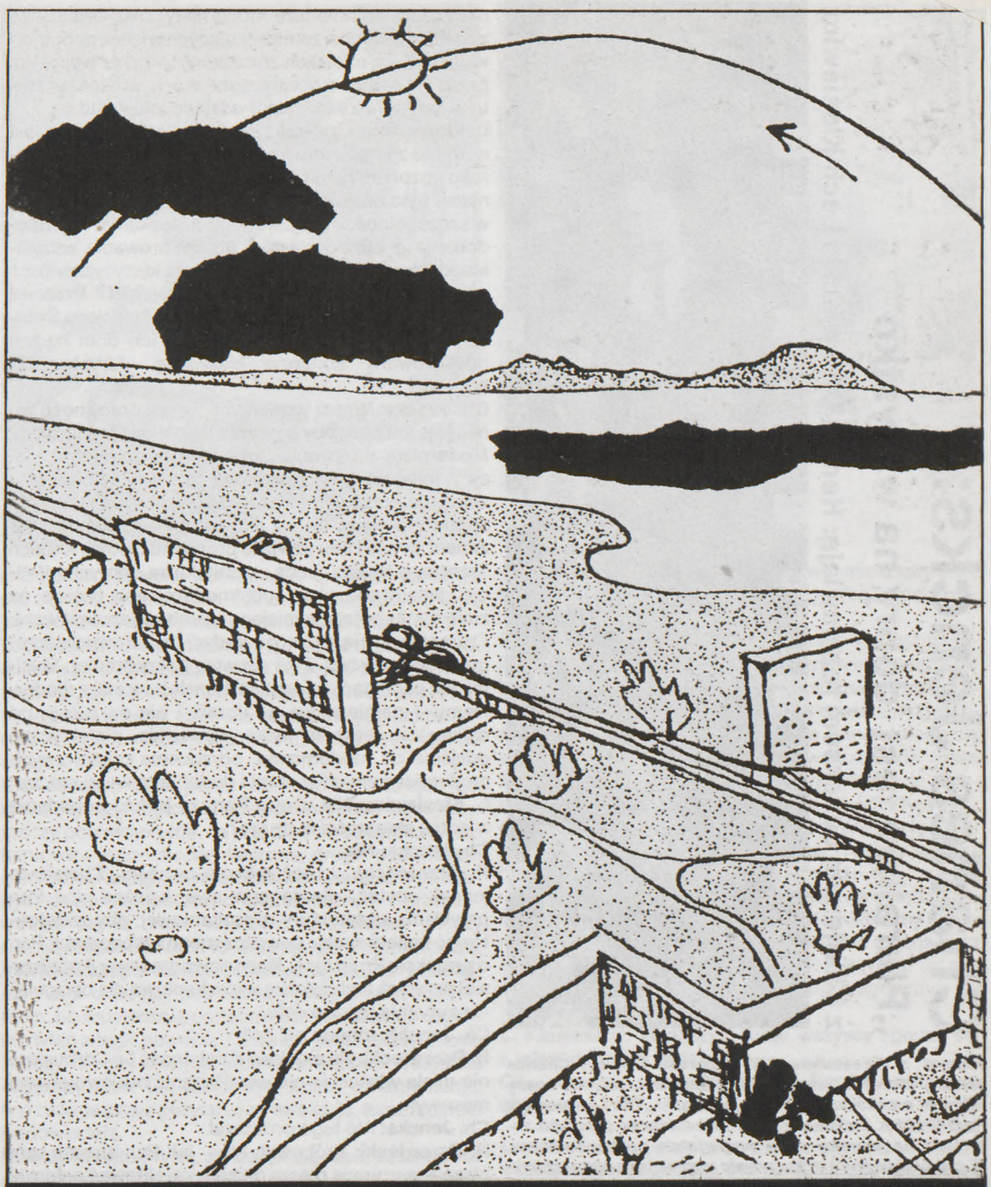
[...] c. Planowanie przestrzenne powinno ustalić wzajemne stosunki pomiędzy miejscem zamieszkania, pracy i wypoczynku w taki sposób, aby codzienny cykl mieszkania, pracy i wypoczynku przebiegał przy maksymalnej oszczędności czasu. Mieszkanie należy uznać za podstawowy element urbanizacji. [...]

9. Planowanie przestrzenne jest dyscypliną naukową, operującą trzema, nie zaś dwoma wymiarami. Poprzez świadome wykorzystanie elementu wysokości można zorganizować w sposób wydajny sieć komunikacji, uzyskując jednocześnie wolne przestrzenie dla wypoczynku. [...]

[...] 11. Należy zapewnić możliwości organicznego rozwoju zespołu miejskiego i wszystkich jego różnorodnych elementów. W każdym etapie rozwoju powinna być zachowana równowaga podstawowych funkcji miasta.

12. Ustalenie dla każdego miasta programu jego rozwoju i ustanowienie praw, umożliwiających realizację tego programu, jest sprawą palącą i niezwykle ważną. [...]

[...] 13. Podstawą wszelkich poczynań architekta w dziedzinie planowania przestrzennego są potrzeby ludzkie i ludzka skala. Punktem wyjścia tych poczynań jest mieszkanie oraz zgrupowanie mieszkań w jednostki urbanistyczne o optymalnej wielkości. Na tej podstawie należy ustanowić współzależność funkcji mieszkania, pracy i wypoczynku i znaleźć dla nich właściwe rozmieszczenie w przestrzeni zespołu miejskiego. Rozwiązanie tego wielkiego zadania wymaga wykorzystania zdobyczy nowoczesnej techniki i stworzenia powiązań, zapewniających współpracę specjalistów. [...]



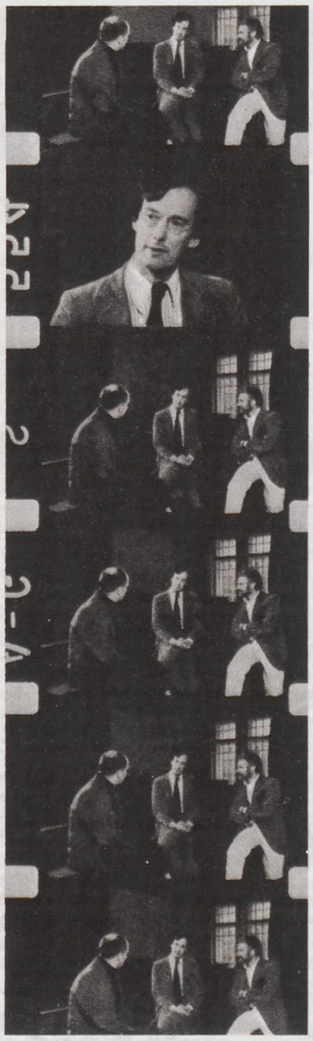
Le Corbusier – projekt dla Algieru (1942)

Współczesne osiedle mieszkaniowe (1982)

Finał?

Fot. Piotr Zalewski

Charles Jencks:
„Pluralizm jest dobry na wszystko"
z Charlesem Jencksem rozmawiają: Henryk Drzewiecki i Lech Kłosiewicz



Jednym z uczestników XIV Kongresu UIA był Charles Jencks, profesor Szkoły Architektury w Londynie, znany teoretyk architektury, autor m.in. książki „The Language of Post-Modern Architecture". Charles Jencks prowadzi zakrojoną na szeroką skalę propagandę postmodernizmu. W czasie Kongresu w Warszawie rozmawialiśmy z nim architekci Lech Kłosiewicz i Henryk Drzewiecki w programie telewizyjnym „30 minut z architekturą". Z uwagi na aktualność rozmowy prezentujemy jej zapis zarejestrowany na taśmie telewizyjnej.

L. Kłosiewicz: Czy mógłby Pan zdefiniować czym, Pana zdaniem, jest w ogóle architektura postmodernistyczna?

Ch. Jencks: No cóż, jest to wielki worek mieszczący różnorodne rzeczy... Postmodernizm jest kierunkiem występującym w wielu dziedzinach życia. Mówi się, że żyjemy w czasach postmodernistycznych. Architektura postmodernistyczna pojawiła się już na początku lat sześćdziesiątych. Początkowo była to dialektyczna reakcja na architekturę modernistyczną, wynikająca z problemów ludzi zamieszkujących wielkie anonimowe osiedla w miastach zniszczonych przez wojnę lub przez różnorodne nowoczesne teorie urbanistyczne, takie jak np. bloki w parku udające miasta itd.

L. Kłosiewicz: Czy sądzi Pan, że postmodernizm jest w stanie zastąpić modernizm, który się przecież szeroko rozprzestrzenił na całym świecie? Ideą modernizmu było zapewnienie każdemu, a biednym ludziom w szczególności, przyzwoitego mieszkania. Czy upodobanie postmodernistów do dekorowania wszystkiego i doszukiwania się związków z klasycyzmem ma coś wspólnego z wypełnianiem tej idei? Przecież ludziom, a szczególnie mieszkańcom Trzeciego Świata jest chyba wszystko jedno, czy ich dom będzie udekorowany kolumną klasyczną, dorycką czy egipską?

Ch. Jencks: Wręcz przeciwnie, ta dekoracyjność zaspokaja ich potrzeby znacznie pełniej niż modernizm. Modernizm nazywano „architekturą dobrych intencji". Intencje były znakomite, ale ich realizacje – znacznie gorsze. Postmoderniści podchodzą do tych spraw z większą ironią. Oczywiście architektura nie zmieni świata i nie rozwiąże problemu biedy w krajach Trzeciego Świata. Lecz „architektura dobrych intencji" lansowana przez postmodernistów polega na zmienianiu świata w miejsca weselsze i szczęśliwsze, i zarazem nawiązujące do tradycji kulturowych danego społeczeństwa. Żyje się wtedy przyjemniej. Musimy też pamiętać, że postmoderniści wyrośli z modernizmu – najpierw się go uczyli, i nie odrzucają go całkowicie. Jest to tylko niewielkie dialektyczne odejście od modernizmu, odrzucenie części swych modernistycznych korzeni i dodanie nowych rzeczy.

L. Kłosiewicz: Nie uważa Pan, że jest to popadanie z jednej skrajności w drugą?

Ch. Jencks: Nie.

H. Drzewiecki: Ja też tak nie uważam. Chciałbym jednak spytać, dlaczego w swej książce użył Pan przykładu architektury mieszkaniowej, aby zadekretować śmierć ruchu nowoczesnego? Wspomniał Pan o projekcie Pruitt Igoe. Ruch nowoczesny wykorzystywał przecież architekturę mieszkaniową dla osiągnięcia zupełnie innego celu.

Ch. Jencks: Innego niż co?

H. Drzewiecki: Na przykład działalność Le Corbusiera nie miała właściwie nic wspólnego z budownictwem masowym.

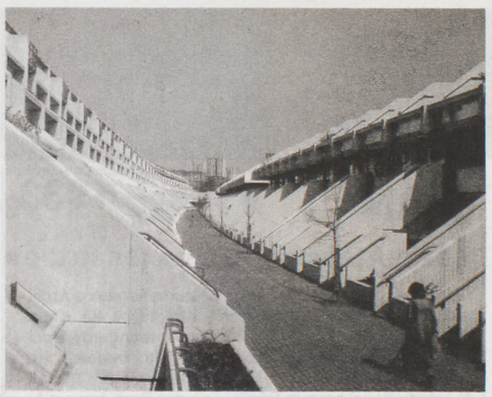
Ch. Jencks: Ale tego próbował.

H. Drzewiecki: Próbował, ale – jak Pan zresztą sam pisze – w gruncie rzeczy musiał projektować pałacyki dla paryskiej elity.

Ch. Jencks: Tak, lecz jego prawdziwym pragnieniem było projektowanie budownictwa dla mas. Moderniści próbowali projektować budownictwo masowe, a zamienianie go w pałace stało się jedną z ich głównych idei.

H. Drzewiecki: A co, Pana zdaniem, stanie się w naszych, postmodernistycznych czasach z budownictwem masowym? W wielu krajach jest ono jednym z głównych problemów nurtujących architektów.

Ch. Jencks: Istnieje przecież wiele postmodernistycznej „mieszkaniówki". Przykładem mogą być obiekty zrealizowane w Londynie. Tamtejsi architekci wykorzystują tradycyjny, eklektyczny styl lokalny. Budują domy z elementów prefabrykowanych, równie tanie jak budownictwo masowe, za to znacznie lepiej przystające do ludzkich wyobrażeń o tym, jak dom powinien wyglądać, jaki powinien być...



2

L. Kłosiewicz: Skoro Pan mówi o budownictwie mieszkaniowym w Londynie... dwa tygodnie temu miałem okazję oglądać jedną z realizacji – Camden Town. Sądzę, że to o tym Pan przed chwilą mówił. Jest to przykład architektury postmodernistycznej, z pięknie, symetrycznie zaprojektowanym ogrodem. Zauważyłem jednak, że dzieci bawiły się na ulicy, a nie w tym pięknym ogrodzie zaplanowanym zgodnie z klasycznymi kanonami. Co Pan o tym powie?

Ch. Jencks: No cóż, to wspaniały przykład powrotu ulicy. Zabawa na ulicy to jeden z wielkich, wspaniałych luksusów charakterystycznych dla wszystkich starych miast. Mówi się, że „ulica należy do ludzi".

L. Kłosiewicz: Krytykuje się otwarte przestrzenie z modernistycznymi osiedlami jako puste i pozbawione programu. Jednakże jedynym lekarstwem na tę chorobę, zaproponowanym przez postmodernistów, jest sztywne, geometryczne planowanie.

H. Drzewiecki: Nie zatrzymywałbym się nad realizacją Camden Town, którą także widziałem i która była zresztą prezentowana podczas spotkania CICA (Międzynarodowy Komitet Krytyków Architektury). Ale interesuje mnie, co Pan sądzi na temat udziału przyszłych mieszkańców w projektowaniu?

Ch. Jencks: Sądzę, że tu właśnie leży zasadnicza różnica między architektami modernistycznymi i postmodernistycznymi. Architekt modernistyczny po prostu dyktował mieszkańcom warunki życia. Architekt postmodernistyczny nie ogranicza się do przepisania lekarstwa – on także pyta ludzi, czego by sobie życzyli. W ten sposób bardziej przybliża się do ludzkiego życia i sposobu postrzegania, niż się to kiedykolwiek zdarzyło modernistom. Polega to głównie na rozmowach, na utrzymywaniu stałego kontaktu z przyszłymi użytkownikami, na poznaniu ludzkich marzeń, aspiracji i kultury. Postmoderniści uważają również, że – aby móc prawidłowo stosować ornamentykę i symbole – trzeba uprzednio bardzo dokładnie dowiedzieć się, kim są ci ludzie, skąd przybyli, jakim mówią językiem i o czym marzą. Jeśli architekt nie zbliży się do ich rzeczywistości, nie będzie wiedział, jak projektować. Nie twierdzę oczywiście, że się to postmodernistom zawsze udaje – to już zupełnie inna sprawa.

H. Drzewiecki: Chciałbym coś dodać do mego pytania. Wspomina Pan w swojej książce o Byker Wall zaprojektowanym przez Erskine'a. Uważa się, że za partycypację trzeba płacić. Koszt partycypacji – której zresztą potrzebujemy – musi zostać uwzględniony w kosztach projektu...

Ch. Jencks: W budżecie.

H. Drzewiecki: W budżecie. Co Pan o tym sądzi?

Ch. Jencks: W gruncie rzeczy jest to niewielki koszt. Dla architekta udział mieszkańców jest pewnym utrudnieniem. Musi on przede wszystkim wybudować dom, który ma być, jeśli nie piękny, to przynajmniej estetyczny, przyjemny dla oka. Nadto musi rozmawiać ze swymi klientami, którzy mają niekiedy odmienne zdanie. W Byker Wall Erskine pytał ludzi, gdzie chcieliby mieszkać, jakiej wielkości mieszkania chcieliby mieć, jak pomalowane, jak wyposażone. Oczywiście na to wszystko nałożył on swą własną wizję piękna – czy brzydoty, zależy jak się na to patrzy – ale uczył się od mieszkańców. A ci odnieśli się do niego bardzo przychylnie, ponieważ pierwszy raz – w ich życiu – ktoś z nimi na ten temat rozmawiał. Był to więc pierwszy wypadek konsultacji. Słowo „konsultacja" jest właściwsze niż „udział w projektowaniu". Akcja

1

Erskine'a miała pozytywny wpływ, zjednoczyła środowisko i sprawiła, że ludzie uświadomili sobie własne potrzeby, co pomogło im następnie w określeniu dalszych celów. W tym sensie architekci mogą nauczyć się czegoś z procesów społecznych. Jednym z głównych problemów, z jakimi stykają się architekci, jest pytanie – co jest najważniejsze? Nie będą tego wiedzieli, jeśli ludzie im nie powiedzą, a ludzie im nie powiedzą, jeśli nie są świadomi. Sprawy te mogą wyjść na jaw tylko w trakcie stałych konsultacji architekta z klientami. W przeszłości budowało się katedry znacznie łatwiej, niż my budujemy dzisiaj, ponieważ istniała tradycja, która narzucała program. Gdy tradycja załamała się i przestała obowiązywać, architekt stanął przed wielkim problemem – co „ubrać" w symbole i jak to zrobić. Odpowiedź na to pytanie mogą dać tylko stałe konsultacje z klientami, a architekt musi to z nich wydobyć, z ich podświadomości, z ich przeszłości kulturowej.

H. Drzewiecki: Jak określiłby Pan rolę architekta we współczesnym budownictwie mieszkaniowym? Czy ma on być lekarzem, sługą...

Ch. Jencks: Zastanawiam się, co powiedzieć... Sądzę, że powinien być co najmniej dziennikarzem. Nawet jeśli się krytykuje niektórych przedstawicieli tego zawodu, trzeba im przyznać, że potrafią słuchać, robić notatki, no i... bardzo szybko działają.

H. Drzewiecki: Ale upraszczają.

Ch. Jencks: No cóż, upraszczają. Ale jeśli architekt słucha tego, co mówi jego klient, lepiej dostosuje projekt do jego pragnień. Nie trzeba przeprowadzać żadnych skomplikowanych badań socjologicznych, aby wiedzieć, że jeśli będzie się często chodziło na plac budowy i utrzymywało kontakt z przyszłymi mieszkańcami, budynek będzie bardziej odpowiadał ich wyobrażeniom...

L. Kłosiewicz: Mówił Pan, że postmodernizm, który narodził się po roku 1960, znajduje się pod wpływem tradycji klasycznej czy klasycystycznej. Czy uważa Pan, że te grupy ludzi, z którymi architekt ma przeprowadzać konsultacje, rzeczywiście zgodzą się z nim? Że w pełni zaakceptują środowisko oparte na tradycji klasycznej? A może jest to po prostu nowa moda, która rozpowszechniła się wśród architektów, a w przyszłości będzie znów źródłem rozczarowań?

Ch. Jencks: Być może ma Pan rację. Może się okazać, że jest to tylko najnowszy, najmodniejszy sposób, aby uwiarygodnić rolę architektury, ale ja osobiście w to nie wierzę. Myślę, że klasycyzm jest przede wszystkim jedną z uniwersalnych metod architektury.

L. Kłosiewicz: Wydaje się czasem, że jest to poszukiwanie na siłę oryginalności. Nie wiem, czy wynika to z faktu, że architekci są znudzeni uproszczonymi formami modernistycznymi, czy też ma to zastąpić coś, co nazwałbym autentyczną zdolnością architektów do wyrażania swych idei, do stworzenia optymalnego środowiska i form w sposób najprostszy i zarazem funkcjonalny. Czy nie miał Pan nigdy takiego wrażenia, patrząc na dość wymyślne budynki...

Ch. Jencks: O jakich budynkach Pan mówi?

L. Kłosiewicz: Na przykład o zabudowie mieszkaniowej w północnym Londynie. Lub też o biurowcu zaprojektowanym przez Gravesa...

Ch. Jencks: W Portland.

L. Kłosiewicz: Tak. Wiem, że ten typ budownictwa może być nawet bardziej ekonomiczny i tańszy od innych, ale czy nie sądzi Pan, że jest to jednak poszukiwanie oryginalności na siłę? Wydaje mi się, że znalazłyby się inne rozwiązania, nie wymagające tego wielkiego portyku i...

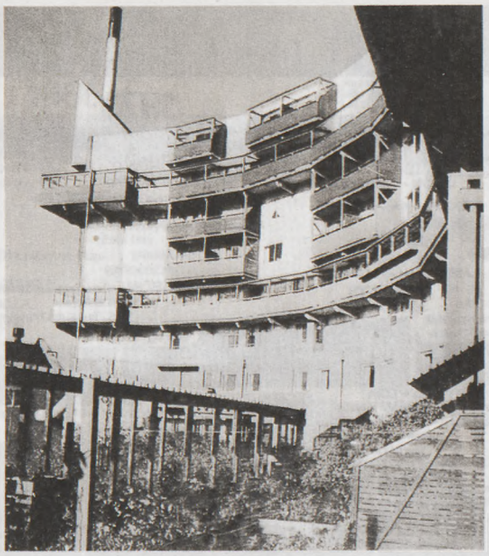
Ch. Jencks: Ale badania opinii publicznej wykazały, że wymienione przez Pana budynki podobają się ludziom bardziej niż budowle modernistyczne. Podam Panu wyłącznie statystyczne dane...

L. Kłosiewicz: Wszystko zależy od tego, kogo Pan pyta.

Ch. Jencks: Mieszkańców, użytkowników. Możemy pojechać do Byker Wall i popytać, czy...

H. Drzewiecki: Ja już to zrobiłem.

Ch. Jencks: No właśnie. Po porównaniu z innymi osiedlami mieszkaniowymi w Anglii, a tylko takie porównanie ma sens, nadal będę się upierał przy stwierdzeniu, że w postmodernizmie ludzie są szczęśliwsi. Przykład z Norwegii, gdzie byłem dwa tygodnie temu: przebudowano dziewięciopiętrowy biurowiec w stylu klasycznego postmodernizmu i produkcja wzrosła o trzydzieści procent! Wystarczy? I ludzie się częściej uśmiechają, nie chcą zmieniać pracy itd., itp... Tak, ludziom się to bardziej podoba. Ale czy się to podoba, czy nie jest sprawą drugorzędną, bo przecież



3, 4

architektura robiona jest nie tylko dla ludzi, ale także dla samych architektów. Tak samo jak muzyka: miło jej słuchać, ale jest pisana również dla muzyków.

L. Kłosiewicz: Sprzeciwiam się stwierdzeniu, że ludziom się to bardziej podoba, bo przecież nie istnieje żaden punkt odniesienia. Istnieje tylko nie zrealizowany jeszcze projekt, czyli nie ma żadnego punktu odniesienia. Jak można więc mówić, że ludzie wolą to od czego innego?

Ch. Jencks: Taki punkt odniesienia istnieje. Jak w każdej socjologicznej ankiecie, wybiera się wpierw rzeczy porównywalne, na przykład dwa osiedla mieszkaniowe – jedno modernistyczne, drugie postmodernistyczne. Następnie wybiera się grupę ludzi o podobnym poziomie społeczno-ekonomicznym i przeprowadza się z nimi wywiady. Oczywiście należy uwzględniać różnice w lokalizacji, ale w sumie można otrzymać zespół danych statystycznych. Jeśli zaś chodzi Panu o to, czy powinniśmy „kupić" postmodernizm, bo ludziom się podoba, odpowiadam, że tak, ale nie tylko z tego powodu. Także z tego, że jest znacznie bliższy długiej tradycji architektonicznej. Wszystkie elementy takie jak dekoracja, kolor, ornamentacja, wyrzucone przez purytańską rewolucję, teraz ludziom odpowiadają.

H. Drzewiecki: Myślę, że zbliża się czas, szczególnie w budownictwie mieszkaniowym, takim jak Byker Wall, w którym architekt będzie mógł pozwolić zwykłym obywatelom na wyrażenie ich własnego poczucia piękna w projektach. Zostawia się ludziom pewne fragmenty do ich własnej decyzji: urządzenie ogrodu, pomalowanie drzwi... W ten sposób ludzie mogą się wypowiedzieć. Ten aspekt został całkowicie zapomniany przez modernistów.

L. Kłosiewicz: Ależ to wszystko było już dwadzieścia lat temu!

H. Drzewiecki: To nie ma znaczenia! Musimy wciąż do tego wracać!

Ch. Jencks: Zarówno modernizm, jak i postmodernizm głosiły, że mieszkańcom powinno się pozwolić – a wręcz ich zachęcać – do zmieniania swego otoczenia i wypowiadania się. Będę się jednak upierał, że istnieje tu pewna różnica. Moderniści budowali swoje domy w „wyczyszczonym" otoczeniu, tak że często przypominały bardziej szpital czy fabrykę: nie są to obiekty łatwo poddające się zmianom, co więcej, wręcz odrzucają wszelkie zmiany. Jeśli natomiast operuje się bogatym językiem postmodernizmu, można zmieniać... Na przykład: do budynku zaprojektowanego przez Miesa van der Rohe nie można dodać anteny telewizyjnej nie niszcząc go...

H. Drzewiecki: Wspomniał Pan o języku. Wydaje mi się, że my, polscy architekci, zapomnieliśmy już, jak brzmi język innych ludzi, i nie jesteśmy już w stanie wyrazić woli czy pragnień zwykłych ludzi.

Ch. Jencks: Wydaje mi się, że architekt musi pracować ze zwykłymi ludźmi. Nie jest to tylko problem dowiedzenia się od człowieka, jakie są jego życzenia i co preferuje, ale i ocena wyników naszej pracy. Na tym polega współuczestnictwo w projektowaniu, a w gruncie rzeczy każde współuczestnictwo.

L. Kłosiewicz: Mówił Pan przed chwilą o Byker Wall. Tam architekt prowadził konsultacje z ludźmi i uwzględniał ich życzenia przy projektowaniu osiedla. Coś zbliżonego do tej praktyki istniało w Polsce przed wojną: zbudowano WSM, które wciąż uważane jest za bardzo dobre budownictwo mieszkaniowe, a zostało zbudowane przy użyciu „języka" modernizmu. Czy Pan to widział?

Ch. Jencks: Nie, ale jako dobry postmodernista uznaję również modernizm – można wyznawać modernizm w poniedziałki i piątki, ale w niedziele zawsze postmodernizm, ponieważ postmodernizm zawiera wszystko. Mówiąc poważnie, modernistyczne osiedla mogą się sprawdzić. Uważam jednak, że warszawskie Stare Miasto, w którym wykorzystano bogate tradycje urbanistyczne nie tylko też się sprawdza, ale poza tym ma – powiedziałbym – większe możliwości. Wynika to z faktu, że tradycja nie została przerwana. Tradycja modernistyczna jest natomiast jak esperanto – jest zupełną nowością i nie ma w niej tego bogactwa elementów. Tak więc może mi się podobać modernistyczny budynek, i Panu może się on podobać, ale nie można tego rozciągać na całe społeczeństwo. Wszystko w porządku, jeśli istnieją modernistyczne fragmenty – tu kilka domów, tam fabryka...

L. Kłosiewicz: W naszym kraju wszyscy zgodzą się z takim punktem widzenia.

Ch. Jencks: Pluralizm jest bardzo zdrowym objawem. ■

1. „Pruitt-Igoe Housing" w St. Louis (USA). Charles Jencks rozpoczyna swoją książkę *The Language of Post-Modern Architecture* następująco: *Architektura modernistyczna umarła w St. Louis, Missouri 15 czerwca 1972 roku o godzinie 3.32 po południu". W St. Louis w tym dniu wysadzono w powietrze kilka prefabrykowanych budynków mieszkalnych projektu Minoru Yamasaki. Budynki te, zrealizowane w latach 1952–55, stale dewastowane, były siedliskiem przestępczości, z którą nie mogły dać sobie rady władze miasta. Przyczyn takiego stanu rzeczy upatrywano w anonimowości mieszkańców „połączonych" tylko długimi korytarzami, jak i w zupełnym braku półprywatnej (a więc kontrolowanej) przestrzeni. Budynki Yamasakiego zaprojektowane zostały według wszystkich reguł gry i idei CIAM – miały być architekturą awangardową oferującą „słońce, przestrzeń i zieleń" – trzy zasadnicze cechy nowoczesnej urbanistyki* (co głosił swego czasu Le Corbusier)

2. Dzielnica Camden Town w Londynie (Wielka Brytania), 1967. Autor: Neave Brown

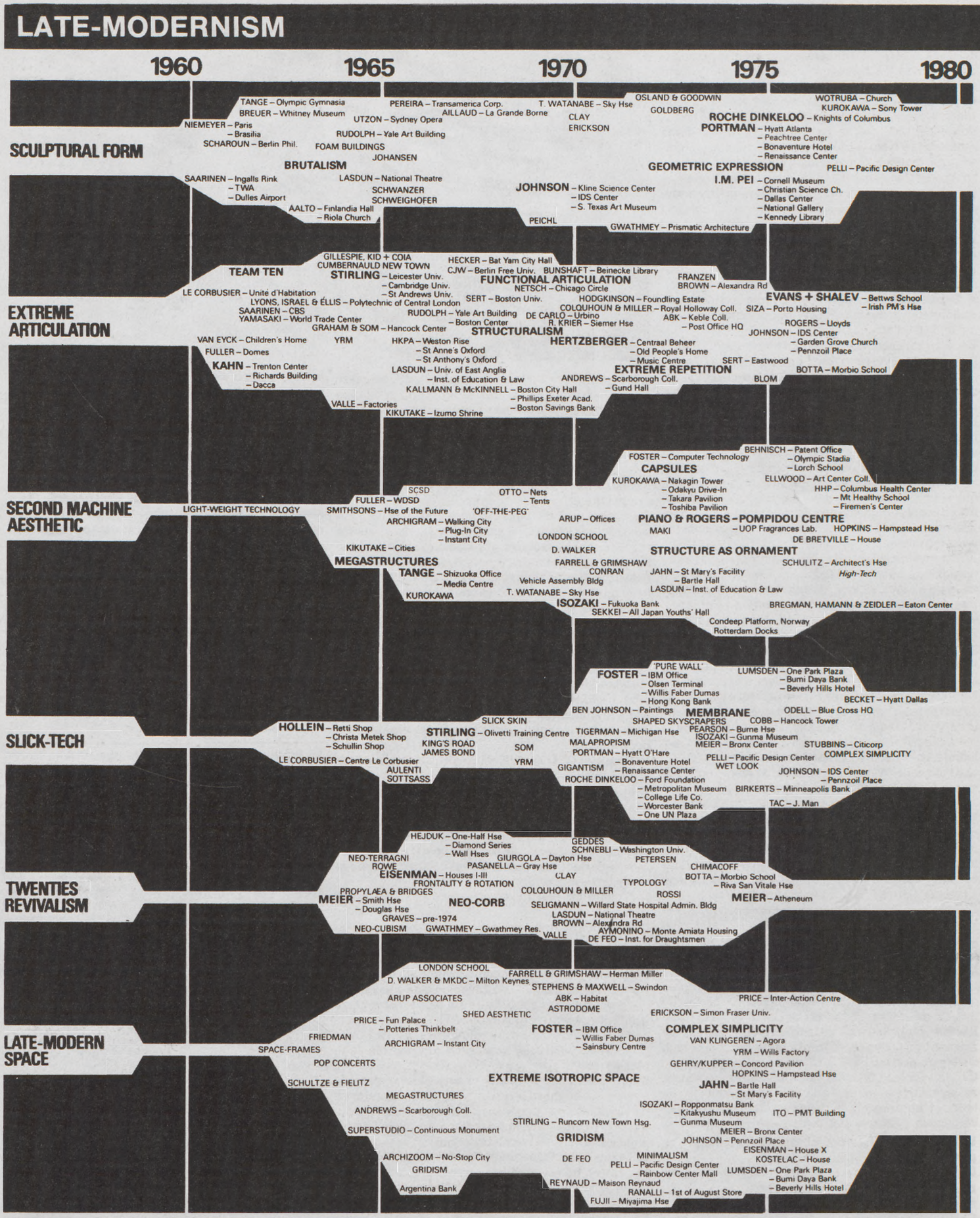
3. Byker Wall w Newcastle-upon-Tyne (Wielka Brytania), 1968–80. Autor: Ralph Erskine

4. Budynek biurowy w Portland (USA), 1980. Autor: Michael Graves

5. Stare Miasto w Warszawie

5

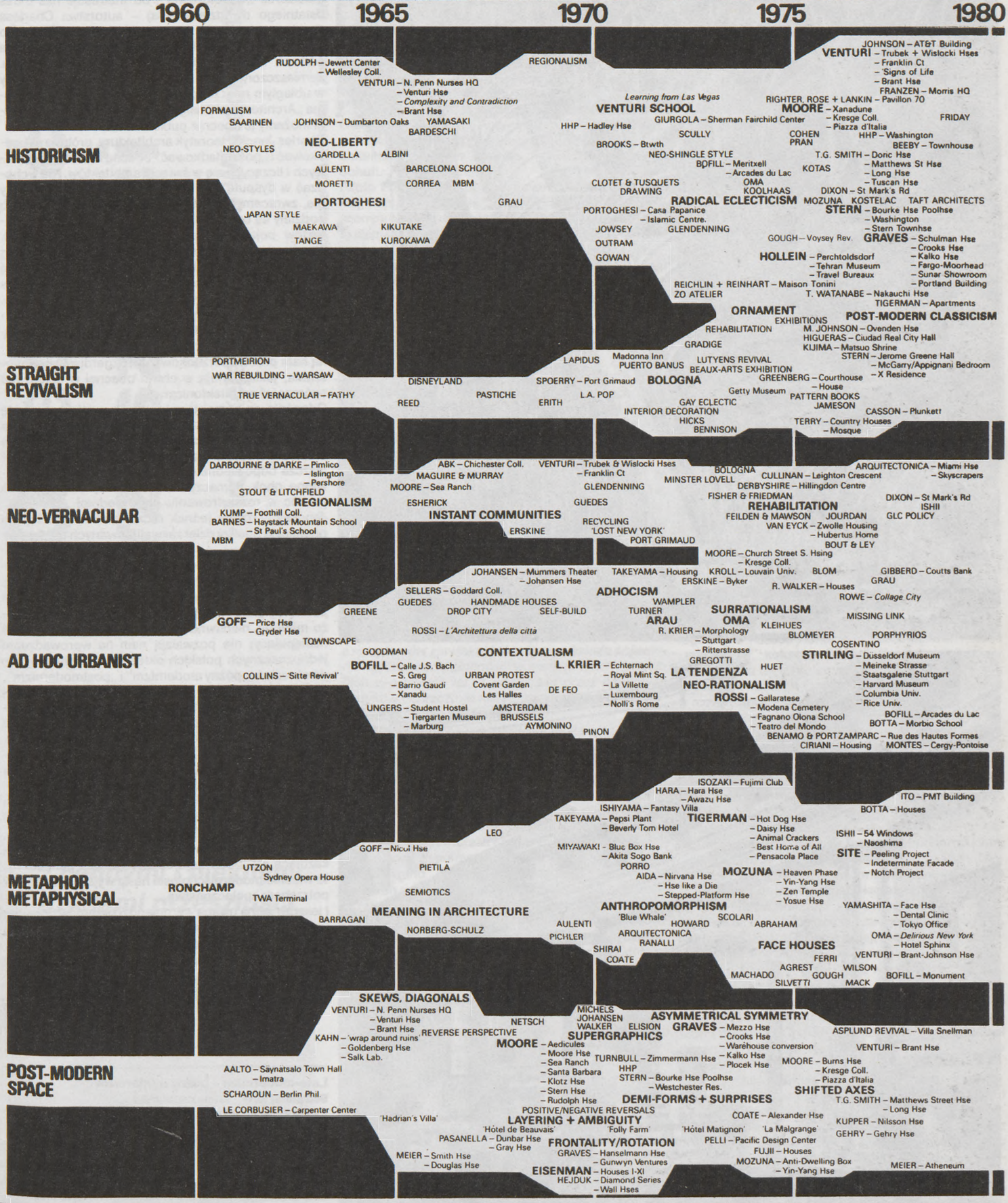
Fot. CAF – Uchymiak



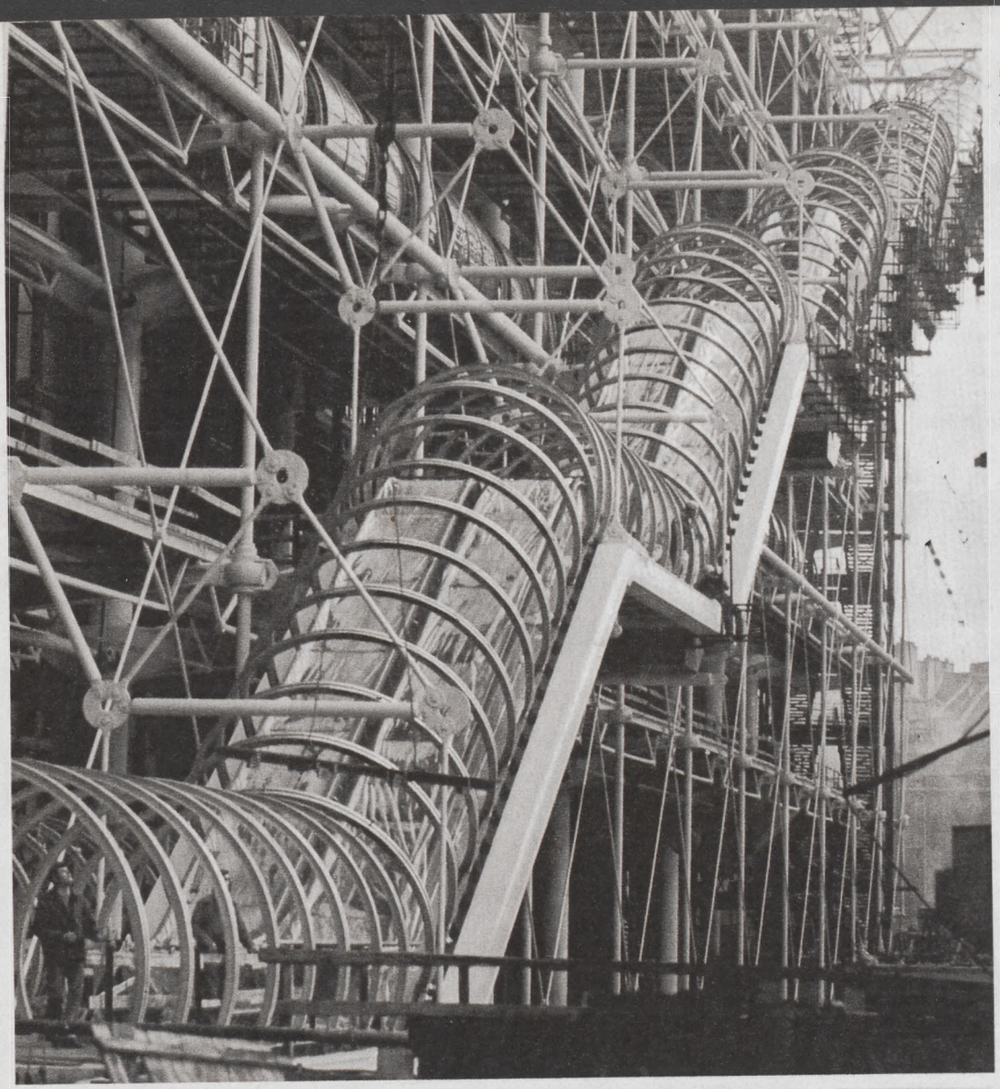
Genealogia dzisiejszej architektury

– według Charlesa Jencksa

POST-MODERNISM



Copyright © Architectural Design – przedruk za zezwoleniem z AD News Supplement 7-81



Late modernism? – Narodowe Centrum Sztuki i Kultury im. G. Pompidou w Paryżu. Autorzy: Renzo Piano i Richard Rogers

Post-modernism? – Piazza d'Italia w Nowym Orleanie. Autor: Charles Moore

Prezentowana przez nas genealogia dzisiejszej architektury (przyjęliśmy pojęcie zawężone w stosunku do określenia „współczesna", bo interesuje nas okres ostatniego dwudziestolecia) – autorstwa Charlesa Jencksa – pochodzi z przygotowywanej przez niego książki *Current Architecture*, która ma się ukazać na półkach księgarskich w Anglii jesienią tego roku. Zamieszczone przez nas tabele opublikowane były w ubiegłym roku w specjalnym dodatku do czasopisma „Architectural Design", dzięki którego uprzejmości możemy je obecnie publikować.

Charles Jencks, teoretyk architektury, próbuje sklasyfikować i „poszufladkować" obecną twórczość czołowych i liczących się w świecie architektów. Nie wchodząc w dysputę, czy klasyfikacja ta jest słuszna, czy nie, zwracamy uwagę, że proponowane przez niego podziały są bardzo płynne i te same nazwiska architektów pojawiają się w różnych miejscach tabel. Jencks starał się, jak się wydaje, klasyfikować według oceny powstałych dzieł architektonicznych, mniej wchodząc w założenia ideowe i programy głoszone przez samych autorów. Dlatego nie mamy pewności, czy sami architekci wymieniani przez Jencksa utożsamiają się z „szufladką" przez niego proponowaną. Trzeba przyznać, że praca Jencksa jest pierwszą znaną nam próbą uporządkowania rozgardiaszu i zamieszania, jakie panują w chwili obecnej w dziedzinie twórczości architektonicznej.

Odnośnie do samej terminologii przyjęliśmy zasadę publikowania jej w brzmieniu oryginalnym z uwagi na trudności przetłumaczenia terminów (zastosowanych przez Jencksa) na język polski – po prostu brak jest jeszcze odpowiedników w naszym języku. Przedstawione obok tłumaczenia (dosłowne) mogą jedynie pomóc w rozszyfrowaniu odpowiedniej „szufladki" Jencksa – trzeba jednak raczej szukać definicji na podstawie analizy dzieł zakwalifkowanych do danego kierunku.

Jeśli chodzi o terminy podstawowe: „Late-modernism" i „Post-modernism" to przetłumaczenie ich na język polski też sprawia trudności. Subtelne różnice pomiędzy „late" – późny, spóźniony, niedawny, świeżo miniony, niedawno zmarły i „post" – po- (czymś następujący) nie pozwalają nam na wprowadzenie jednoznacznych polskich określeń. Przychylamy się do określeń: „późny modernizm" i „postmodernizm". Sam Jencks próbuje definiować oba terminy mniej więcej tak: „Late-modernism" – architektura pragmatyczna i technokratyczna, czerpiąca natchnienie ze szczytowych osiągnięć modernizmu; „Post-modernism" – architektura „podwójnie zakodowana", w połowie modernistyczna, a w połowie szukająca – poprzez powrót do tradycyjnego budownictwa (architektury) – porozumienia pomiędzy społeczeństwem a „mniejszością", czyli samymi twórcami – architektami. Jest to na pewno próba definicji subiektywnych, z punktu widzenia zwolennika postmodernizmu, wykazująca wyższość tego ostatniego. Jak pamiętamy, to właśnie moderniści głosili hasła wyjścia naprzeciw potrzebom społeczeństwa...

I jeszcze jedna uwaga – w powodzi terminów pojawiają się między innymi: „Post-modern Classicism", „Free-Style-Classicism", „Modern Classicism", „Modern Eclecticism" itd., itd. Wydaje się, że jeszcze dużo czasu upłynie, zanim powstaną jednoznaczne definicje, a więc bądźmy ostrożni w ich stosowaniu.

Andrzej Gliński

Late-modernism – późny modernizm

Sculptural form – forma rzeźbiarska
Extreme articulation – krańcowe artykułowanie (akcentowanie?)
Second machine aesthetic – druga estetyka maszynowa
Slick-tech – gładka (zgrabna?) technologia
Twenties revivalism – odrodzenie (renesans) lat dwudziestych
Late-modern space – późnomodernistyczna przestrzeń

Post-modernism – pomodernizm

Historicism – historyzm
Straight revivalism – proste (uporządkowane?) odrodzenie (renesans)
Neo-vernacular – neo-rodzimość (-miejscowość, -regionalizm?)
Ad hoc urbanist – doraźna (improwizowana?) urbanistyka
Metaphor-Metaphysical – metafora metafizyczna
Post-modern space – pomodernistyczna przestrzeń

„Obecność przeszłości"

czyli retrospekcja o Biennale Weneckim 1980

przygotowali: Barbara Gadomska i Andrzej Gliński

Po raz pierwszy w historii Biennale w Wenecji, Wystawa Architektury była odrębną, autonomiczną całością. Umiejscowiona w Corderii (Wytwórni Sznurów) w weneckim Arsenale, zbudowana przez robotników wypożyczonych w tym celu z Cinecittá – włoskiego Hollywoodu – wzbudziła powszechne zainteresowanie. Głównym hasłem wystawy była „Obecność przeszłości". Jej organizatorem był Paolo Portoghesi, wspomagany przez komitet doradczy w składzie: Constantino Dardi, Rosario Giuffré, Udo Kulterman, Giuseppe Mazzariol i Robert Stern. W opracowaniu ostatecznego kształtu wystawy dopomogli krytycy architektury: Charles Jencks, Christian Norberg-Schultz i Vincent Scully.

Paolo Portoghesi, spiritus movens wystawy weneckiej, napisał w artykule „Koniec prohibicji", zamieszczonym w katalogu wystawy: *Zamiast przedstawiać systematyczny, neutralny przegląd „dzieł" współczesnej architektury [...], wybraliśmy jeden temat, czyli jeden „ruch". Nie chodziło nam o przedstawienie tendencji podporządkowanej bez reszty swej własnej ortodoksji, lecz raczej o pewne kształtujące się obecnie zjawisko, któremu należy się dokładnie przyglądać i próbować je zrozumieć, nie ingerując w nie jednak [...]. Tytuł wystawy „Obecność przeszłości" pomoże nam, mamy nadzieję, uchwycić zjawisko, którego symptomy były widoczne już w latach pięćdziesiątych, w odważnych przedsięwzięciach mistrzów architektury modernistycznej, a które trwało i rozwijało się w powolnym rytmie, aby wreszcie stać się radykalnym i zdecydowanym kierunkiem w latach ostatnich [...].*

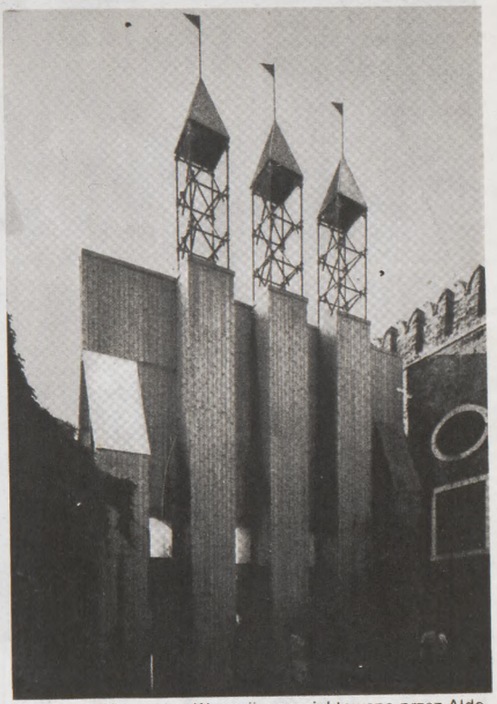
Ideologowie architektury modernistycznej sądzili, że jednym ruchem ręki pozbyli się wszystkich języków, instytucji i konwencji wymyślonych przez ludzi i ogłosili, że w nowych czasach są one przestarzałe. Żyły one jednak nadal w ludzkiej pamięci i wciąż się odnawiały, bo karmiły się „obecnością przeszłości", przekazami mającymi swoje źródło w tym, co nazywamy dziedzictwem historycznym, a co [...] było wytworem „kondycji ludzkiej".

Powrót architektury na łono historii i przetwarzanie tradycyjnych form w nowym kontekście jest jednym z symptomów zjawiska, które spowodowało pojawienie się znaczącej „inności" w wielu pracach i projektach z ostatnich lat, a co zostało przez niektórych krytyków ochrzczone niejednoznacznym, lecz użytecznym terminem postmodernizm.

Według pierwotnej idei, wystawa miała prezentować dorobek postmodernizmu i nosić tytuł „Klasycyzm postmodernistyczny". Włączenie jednak w skład uczestników również architektów nie związanych ściśle z tym kierunkiem, np. racjonalistów takich jak Aldo Rossi, Massimo Scolari czy Leon Krier, spowodowało ewolucję tematu wystawy w kierunku spraw bardziej ogólnych. Ponieważ zaś nawiązywanie do tradycji jest elementem wspólnym dla wielu tendencji, wystawę zatytułowano „Obecność przeszłości".

Na teren wystawy prowadziła brama zaprojektowana przez Aldo Rossiego. Była to wariacja na temat weneckiej campanili w formie trzech wieżyczek z chorągiewkami na szczytach, opartych na rodzaju rusztowania w stylu „ad hoc" i wykonanych z drewna i blachy. Sama ekspozycja składała się z kilku zasadniczych części. Część pierwsza poświęcona była dorobkowi „czcigodnych" i zasłużonych architektów: Philipa Johnsona, Ignazio Gardelli i Mario Ridolfiego. Słychać było głosy, że przez fakt umieszczenia ich prac w pierwszej sali, „ojcowie" ruchu zostali zbytnio wyróżnieni, a ich znaczenie przesadzone. Zamiarem organizatorów było jednak złożenie swego rodzaju hołdu tym, którzy przyczynili się do powstania ruchu postmodernistycznego. Johnson pierwszy ogłosił śmierć modernizmu, a obecnie jest niekwestionowanym przywódcą postmodernistów amerykańskich, natomiast Ridolfi i Gardella obalili wiele tabu wprowadzonych przez modernizm i przełamali terror krytyków architektury.

Najważniejszą, centralną część wystawy stanowiła „Strada Novissima" – ulica zbudowana z drewna i dykty wewnątrz Corderii. Dwudziestu architektów z całego świata poproszono o zaprojektowanie fasad związanych z tematem „Obecność przeszłości". Fasady zostały następnie ustawione tak, by tworzyć ulicę długości 70 m i szerokości 4,5 m. Zwiedzający mogli w ten sposób zobaczyć, co dla postmodernistów oznacza „powrót ulicy" jako elementu formatywnego miasta. Temat fasad sformułowany był bardzo ogólnie: dom architekta, dom mieszkalny lub też dom przeznaczony na miejsce spotkań lub pracy. Architekci mieli więc właściwie wolną rękę.



Wejście na Biennale w Wenecji, zaprojektowane przez Aldo Rossiego

Drzwi wejściowe w każdej fasadzie prowadziły do niewielkiego „pokoju", w którym znajdowała się „prywatna" wystawa projektanta danej fasady.

Kolejność fasad została ustalona przez organizatorów po nadesłaniu wszystkich dwudziestu projektów.

O pierwsze miejsce w konkursie fasad rywalizowały projekty Michaela Gravesa i Hansa Holleina. Zwyciężył ostatecznie ten ostatni, mimo że wykroczył poza regulamin. Fasada Holleina to sześć kolumn – dwie „prawdziwe" kolumny Corderii po bokach i cztery „wariacje na temat kolumny" pomiędzy nimi. Według regulaminu kolumn Corderii nie wolno było włączać w rozwiązanie fasady. Jednak w wypadku fasady Holleina włączenie nastąpiło jakby automatycznie, w jedynie logiczny sposób. Zasłonięcie kolumn Corderii w tym projekcie byłoby nonsensem.

Trzeci, największy dział wystawy stanowiła prezentacja projektów 75 architektów z całego świata. Łączy ich wiek (mają po około czterdzieści lat) i negatywne nastawienie do ideologii modernistycznej. Wybór prezentowanych prac wzbudził wiele wątpliwości, ponieważ nie wszystkie były związane z postmodernizmem, i nie wszystkie reprezentowały wysoki poziom. Niemniej, mimo iż Strada Novissima stanowiła wizualnie najbardziej atrakcyjną część ekspozycji, dla większości architektów przegląd prac był najbardziej znaczący, jako że była to najpełniejsza prezentacja nowych tendencji w Europie Zachodniej, Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej i w Japonii.

Wystawę zamykała ekspozycja w „kąciku krytyków". Wystąpili tam: Vincent Scully, który przedstawił video-show obrazujący ucieleśnienie form architektonicznych, Norberg-Schultz z muzycznym collagem słów i obrazów i Charles Jencks, który zaprezentował ironiczną impresję rysunkową na temat Biennale w Wenecji.

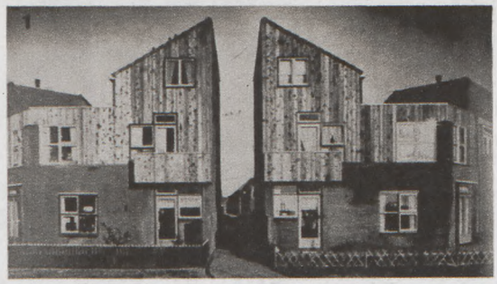
Czy wystawa spełniła swoje zadanie? I tak, i nie. Przeszłość była co prawda na wystawie obecna, na co wpłynęła zresztą w znacznym stopniu sama sceneria – budynek Corderii z jej rzędami kolumn, który po raz pierwszy został udostępniony publiczności – ale to historyczne podejście utrudniło znacznie zrozumienie tego, czym właściwie jest postmodernizm. Po otwarciu wystawy prasa twierdziła, że postmodernizm to historyzm i nic więcej, to rekonstrukcja lub eklektyczny collage starych form. Nie zaprezentowano na wystawie projektów powstałych choćby w nurcie architektury metafizycznej czy architektury ad hoc. Ponadto hermetyczność wielu projektów sprawiła, że zasadniczy cel postmodernizmu – zwiększona komunikacja i lepsze zrozumienie architektury przez jej użytkowników – zupełnie nie był widoczny.

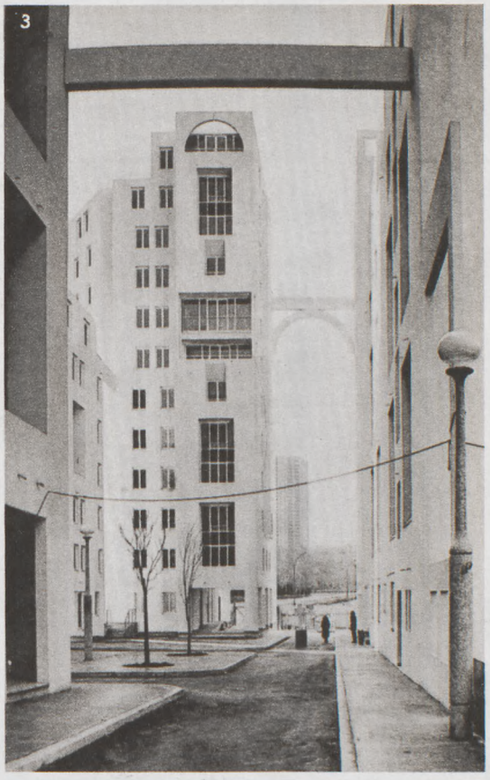
Po zamknięciu Biennale Strada Novissima została przeniesiona do Rzymu, a następnie pokazana również w Paryżu. ■

John Blatteau na plakacie zaprojektowanym z okazji Biennale weneckiego umieścił następującą sentencję:

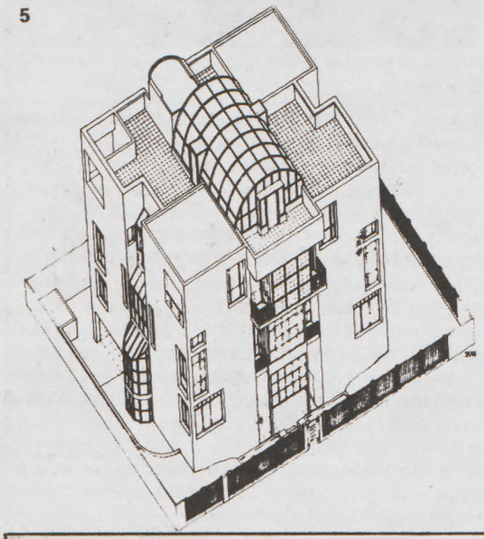
Znów można uczyć się od tradycji i łączyć swą pracę z cennymi i pięknymi dziełami przeszłości

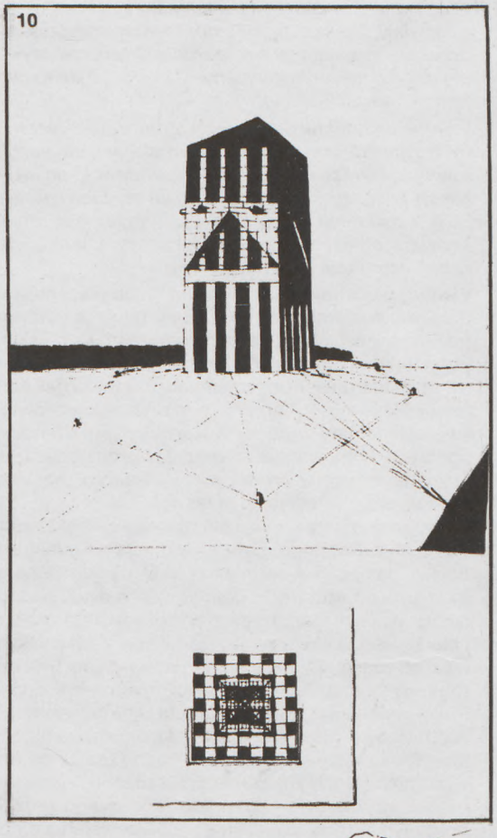
Blatteau w ramy okna pałacu Farnese wkomponował znane dzieła architektury powstałe w ciągu wieków

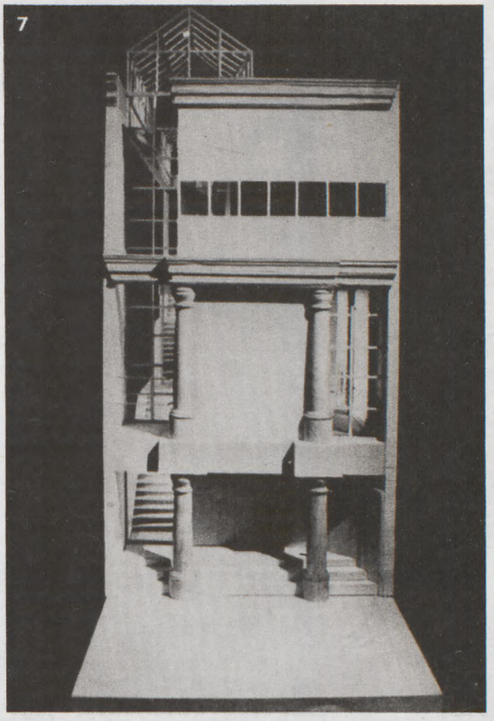




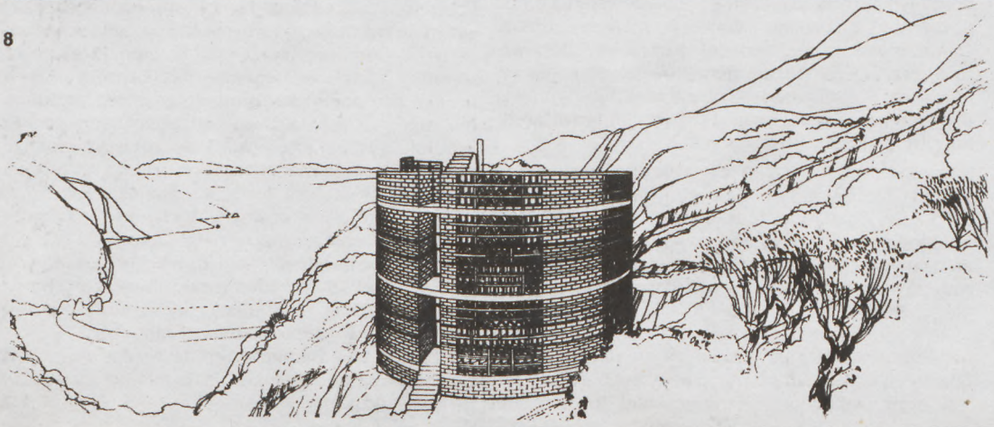
5

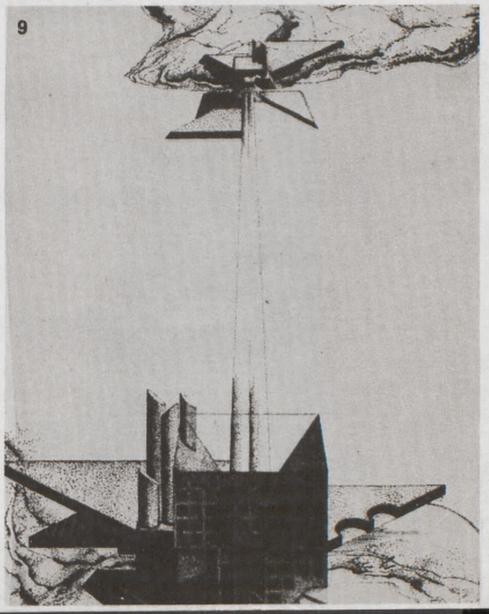




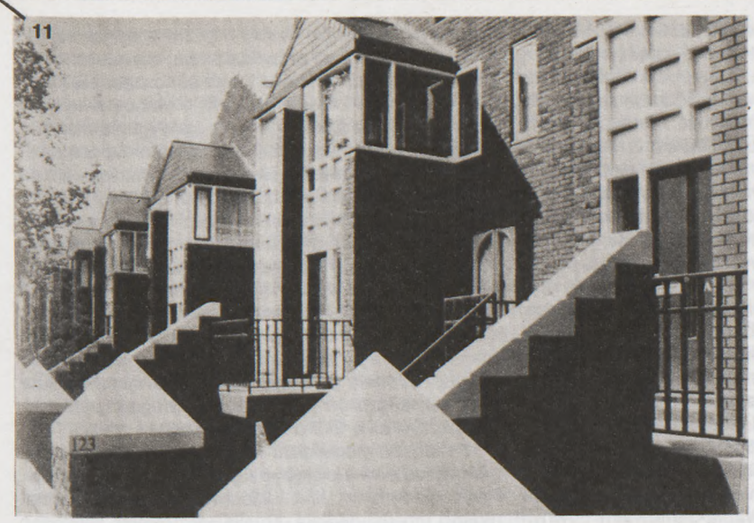


8

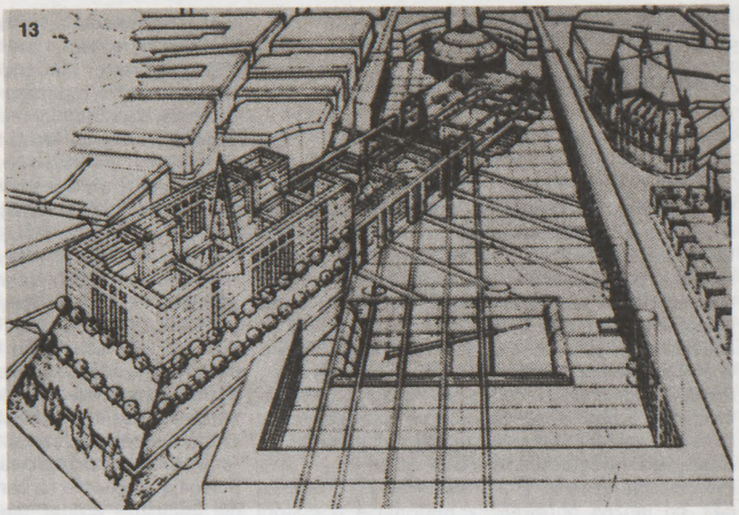




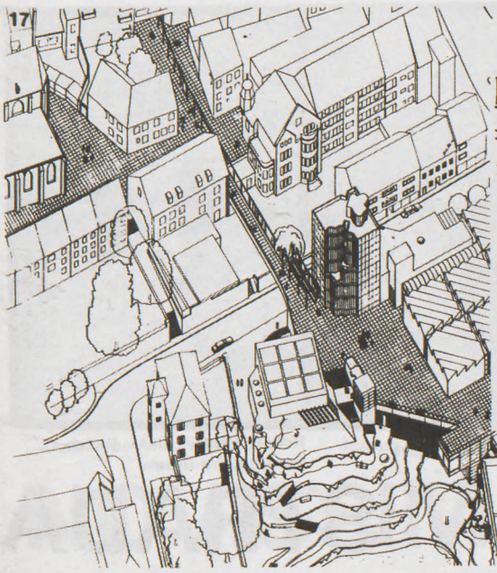
11



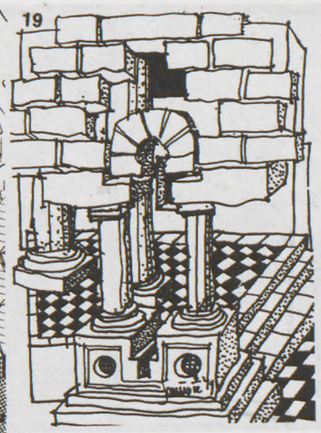
13



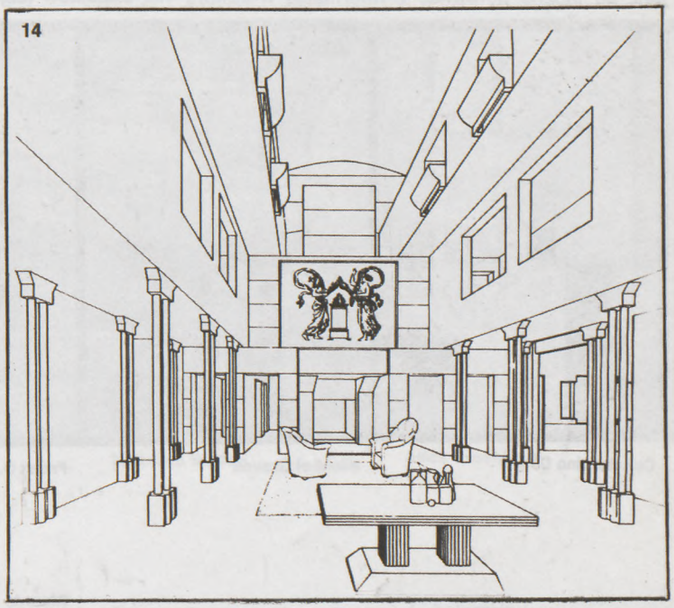
17



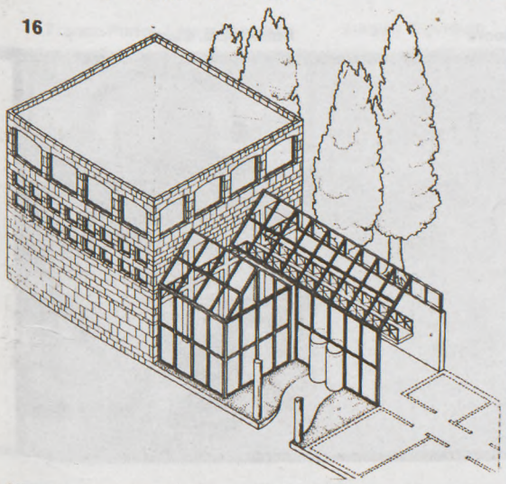
19



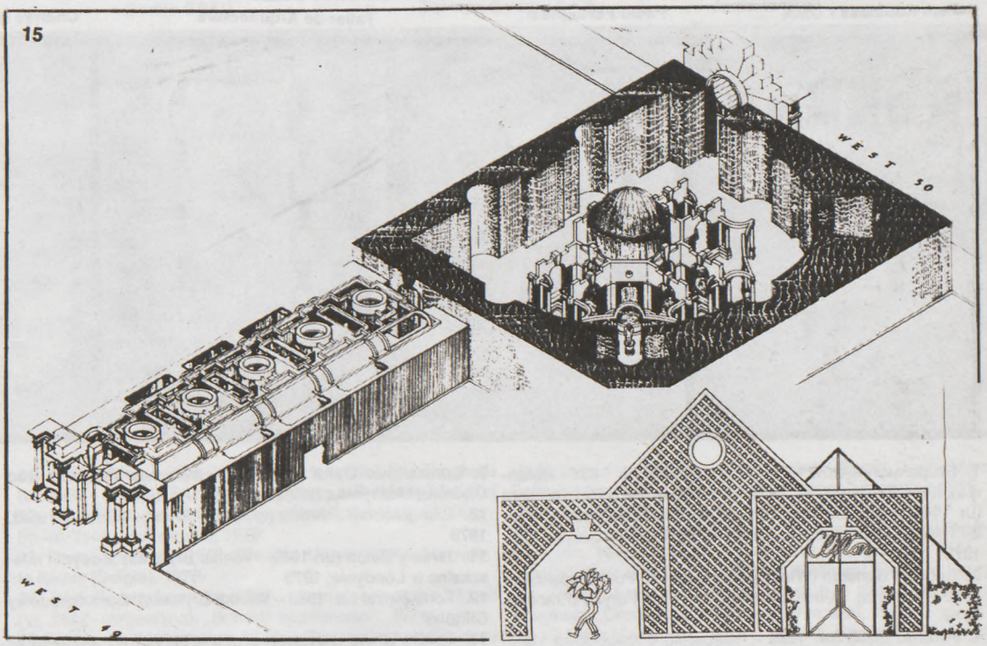
14



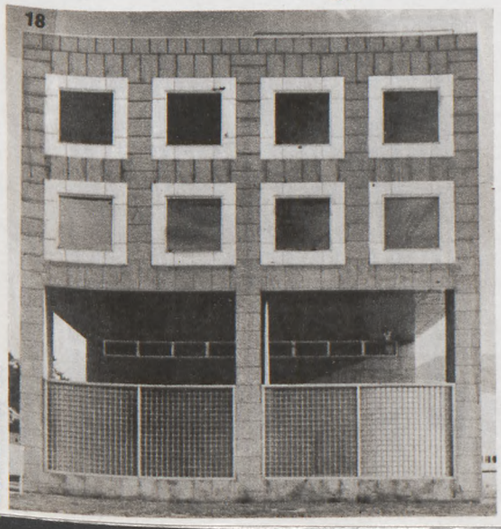
16



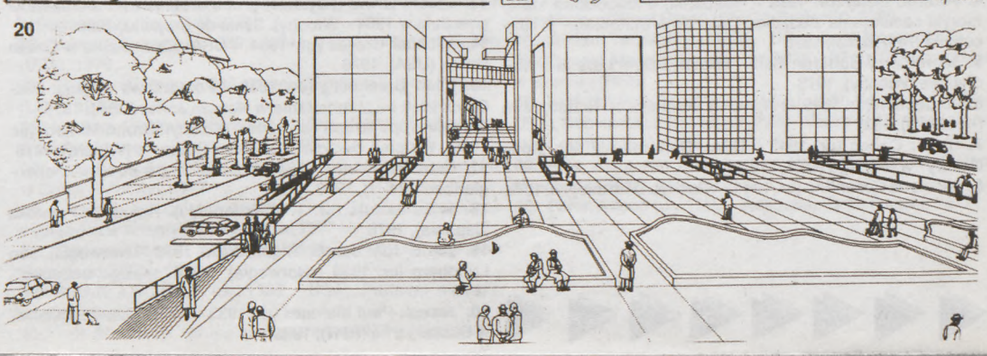
15



18



20



Kontrreformacja

– według Świętego Jencksa

W „Architectural Design" – Suplement nr 2/1981 ukazał się artykuł zatytułowany *Kontrreformacja. Refleksje na temat Biennale w Wenecji, 1980.* Charles Jencks przeprowadził w nim analizę ruchu modernistycznego i postmodernistycznego. Uczynił to w formie przypowieści o ostatnich pięćdziesięciu latach w architekturze, które porównuje z historią Kościoła. W obu przypadkach istotną rolę odegrały ruchy reformatorskie zmieniające dalszy bieg wydarzeń. Przytaczamy tę przypowieść, bo, naszym zdaniem, choć z przymrużeniem oka rzuca trochę światła na to, co dzieje się we współczesnej architekturze.

Pięćdziesiąt lat temu w architekturze wydarzyło się coś, co można porównać z reformacją w historii religii, jeśli chodzi o doniosłość skutków (toutes proportions gardées) – powstał styl międzynarodowy. Jego „wyznawcy" pragnęli przywrócić architekturze jej podstawowe, a zatracone, ich zdaniem, pryncypia: czystość, ascetyzm, anonimowość i prostotę. Protagonistami nowego ruchu byli: *Marcin Luter Gropius, Jan Kalwin Corbusier i John Knox van der Rohe* [...], *którzy zebrali się w jednym miejscu, by szerzyć nową wiarę.* Pobożne życie, zgodne z doktryną Nowego Kościoła, trwało trzy lata, po czym protestanccy antypapieże postanowili ruszyć własnymi drogami. Doktryna jednak przetrwała w swej sztywnej formie i *była szerzona w pismach świętych: Pevsnera, Richardsa i Giediona i ich Wysokiej Rady – CIAM.*

Tu historia znacznie się komplikuje. Po reformacji przychodzi zwykle kontrreformacja, ale w tym przypadku trzeba było na nią jeszcze dość długo czekać. W międzyczasie Kościół-Matka Architektura, dotychczas wspierana przez kapłanów z Ecole des Beaux-Arts, usiłowała przeprowadzić wewnętrzną reformę, polegającą głównie na zaniechaniu praktyki udzielania odpustów (czytaj: dawania zamówień) dawnym współwyznawcom ze Szkoły. Reforma jednak się nie powiodła. Szkoła co prawda upadła, wiara utrzymała się w tradycyjnej ortodoksji, lecz panosząca się korupcja, nepotyzm i ciągłe utarczki o błahostki między wiernymi spowodowały, że sytuacja wyglądała beznadziejnie. I wtedy nastąpiła rzecz dość niespodziewana: Reformacja zawaliła się pod własnym ciężarem na całej linii (przyczynił się do tego Ronan Point), następnie została zdemaskowana przez jakobińskich odstępców i w końcu wyleciała w powietrze (Pruitt-Igoe). *Wtedy zaś nowy, reformistycznie nastawiony papież Aldo III (Rossi) wydał wiele proklamacji na temat Neoracjonalizmu, Pamięci i Miasta – nowej doktryny Oczyszczonej Tradycji (wynikającej z tego, że jego apostołowie wyznawali komunizm) i razem z arcybiskupem Leonem Krierem, lojalnym kardynałem Scolarim i niezliczonymi pomniejszymi sługami papieskimi, założył Nowy Zreformowany Kościół.*

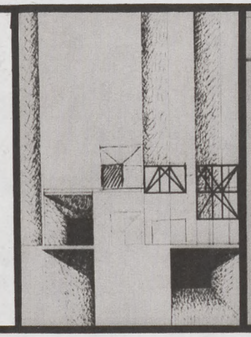
W ten sposób modernizm-reformacja upadł sam, a jego miejsce zdawało się być zajęte przez racjonalistów. Przez siedem lat nikt właściwie nie kwestionował głośno ich panowania. Musieli oczywiście zwalczać pomniejsze schizmy, takie jak industralizacja i kicz; inkwizycja zaś umieściła na indeksie na przykład zabłąkanego katolika Venturiego. Dopiero jednak przygotowania do Biennale w Wenecji, czyli do „Soboru Trydenckiego" zagroziły bezpośrednio panowaniu papieża Rossiego. Do głosu doszli kontrreformatorzy. [...] *papież ujrzał, że jego władza jest z wolna przejmowana przez komitet, któremu przewodzi niezależny Portugalczyk [wł. Portoghese]. Ogłoszono wówczas encykliki o postreformizmie, które otworzyły drogę pluralizmowi. Powróciła historia, powróciła tradycja, a następnie retoryka, ikonografia, kolor, konwencja, rzeźba, nawet tak znienawidzona dekoracja. „Sobór Trydencki" poparł wszystkie barokowe chwyty [...].*

Energicznie działający niezależny Portugalczyk szybko stworzył swą Radę, do której ściągnął zamorskie autorytety – amerykańskiego Irlandczyka Scully'ego, Anglosasa Jencksa i Norwega Norberg-Schultza. Rada zaproponowała najlepszym postreformatorom poddanie się i przejście do obozu przeciwnika. *I w ten sposób papież Rossi, arcybiskup Krier i Kardynał Scolari przyjechali do Wenecji i, porzucając swych racjonalistycznych naśladowców, dali drapaka do Nowego Zreformowanego Kościoła.* Doszło do następnego kompromisu historycznego. Reformacja z roku 1927 upadła całkowicie, a triumf odniosła kontrreformacja z roku 1980. Racjonalizm został wchłonięty przez postmodernizm, a nowy zreformowany Rossi z entuzjazmem zaprojektował wesoły teatr.

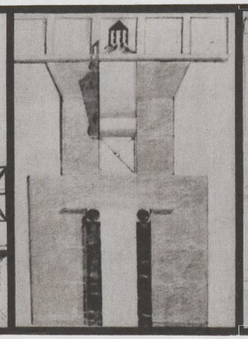
Aldo Rossi nie brał co prawda udziału w przygotowaniu fasad dla „Strady Novissimy", lecz jego autorstwa jest brama prowadząca na teren ekspozycji. Niemniej cztery z dwudziestu fasad zostały zaprojektowane przez dotychczasowych wyznawców racjonalizmu: Leona Kriera, Massimo Scolariego, Rema Koolhaasa i Franco Puriniego. Złośliwi twierdzą, że ich przejście do obozu postmodernistów zostało podyktowane chęcią zobaczenia wreszcie własnych projektów zrealizowanych, ponieważ jako racjonaliści dużo pisali, mówili, kłócili się i doszli do znacznego dorobku teoretycznego, ale wszystkie ich pomysły pozostawały na papierze.

Przypowieść Charlesa Jencksa o historii modernizmu, racjonalizmu i postmodernizmu spotkała się z gwałtownym sprzeciwem ze strony niektórych architektów i krytyków architektury, m.in. Bruno Zeviego. Zevi uważa, że Jencks wymyślił sobie ruch postmodernistyczny, który w rzeczywistości jest zjawiskiem płytkim, nietrwałym i pozbawionym zupełnie znaczenia z punktu widzenia kultury. W redagowanym przez siebie piśmie „L'architettura, chronache e storia" (nr 6/1981) Zevi podważa Jencksa widzenie historii:

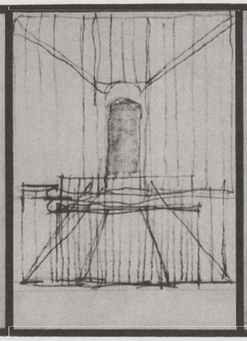
Nie ma sensu podkreślanie ogromnych uproszczeń w rozumowaniu Jencksa (gdzież w przedstawionym obrazie są Mendelsohn, Scharoun, a szczególnie Wright? Gdzie Theo van Doesburg i De Stijl? A gdzie krytycy, tacy jak Lewis Mumford?). Ale precyzja jego rozumowania nie jest tak ważna, jak jego wnioski [...] Z tekstu wynika, że Jencks nie ma pojęcia o reformacji katolickiej lub też udaje, że nie ma. Jej protagonistą był Michał Anioł, a nie „Nowa Doktryna Oczyszczonej Tradycji" ani, tym bardziej, Akademia [...] W swym dążeniu do systematyzacji Jencks zapomina o osobach, których nie można uważać za drugorzędne: o Wrighcie i Michale Aniele... (BG)



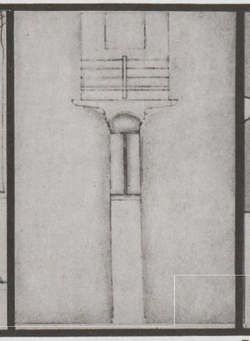
Constantino Dardi



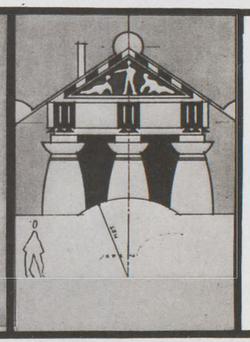
Michael Graves



Frank O. Gehry



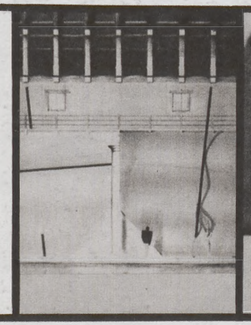
Oswald Mathias Ungers



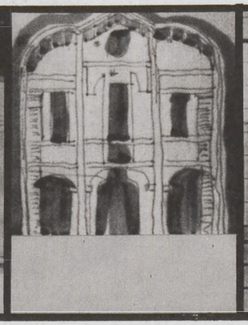
Robert Venturi, John Rauch, Denise Scott-Brown

STRADA

Rem Koolhaas / OMA

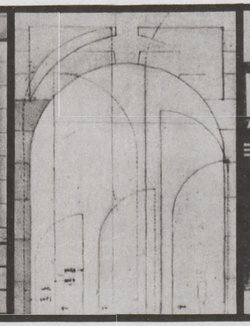


Paolo Portoghesi

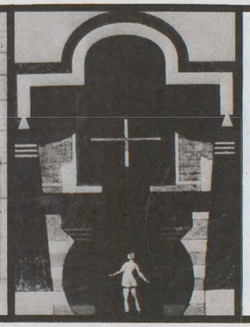


Ricardo Bofill / Taller de Arquitectura

Charles Moore

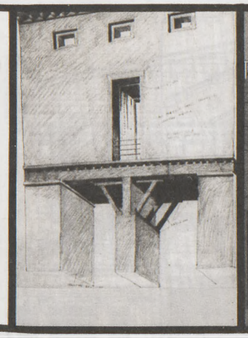


Robert A.M. Stern

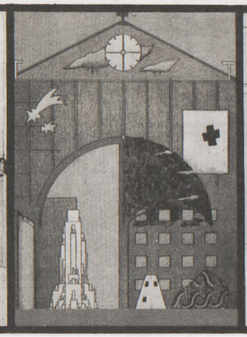


1. Grupa architektów VDL: Ben Loerakker (ur. 1931 – Holandia), Kees Rijnboutt (ur. 1939 – Holandia), Hans Ruijssenaars (ur. 1944 – Holandia). Osiedle w Purmerend (Holandia), 1978
2. Thomas Hall Beeby (ur. 1941 – USA). Dom Beasleya (USA), 1979
3. Georgia Benamo (Włochy), Christian de Portzamparc (ur. 1942 – Francja). „Ulica wysokich form" w Paryżu (Francja), 1979
4. Ricardo Bofill (ur. 1939 – Hiszpania). Przebudowa starej fabryki cementu na siedzibę „Taller de Arquitectura" w Barcelonie (Hiszpania), 1975
5. Jean-Pierre Buffi (ur. 1937 – Włochy). Dom Lusena w Mediolanie (Włochy), 1973
6. Jo Coenen (ur. 1949 – Holandia). Dzielnica w Rottterdamie (Holandia), 1977
7. Stuart Cohen (ur. 1942 – USA). Dom miejski dla „Kolly Gallery" w Chicago (USA), 1978
8. Nicoletta Cosentino (ur. 1944 – Włochy). Dom miejski, 1978
9. Constantino Dardi (ur. 1936 – Włochy). Przejście pod Cieśniną Messyńską (Włochy), 1969
10. Giangiacomo D'Ardria (ur. 1940 – Włochy). Studium wież, 1979
11. Jeremy Dixon (ur. 1939 – Wielka Brytania). Budynki mieszkalne w Londynie, 1979
12. Terry Farrel (ur. 1938 – Wielka Brytania). Dom ogrodowy Cliftona
13. Studio GRAU (Rzymska grupa urbanistów i architektów powstała w 1964 – Włochy). Szkic do projektu, 1980
14. Michael Graves (ur. 1934 – USA). Dom Kalko w Green Brook (USA), 1978
15. Allan Greenberg (ur. 1938 – Południowa Afryka). Mid-Block Park na Manhattanie w Nowym Jorku (USA), 1979
16. Giuseppe Grossi (ur. 1944 – Włochy), Bruno Minardi (ur. 1946 – Włochy). Budynek biurowy w Ravennie (Włochy), 1978
17. Hans Hollein (ur. 1934 – Austria). Muzeum w Hoenchengladbach (RFN), 1980
18. Arata Isozaki (ur. 1931 – Japonia). Ratusz w Kamioka (Japonia), 1978
19. Jan & Jon: Jan G. Digerud (ur. 1938 – Norwegia), Jon Lundberg (ur. 1933 – Norwegia). Wizja „małego budynku", 1979
20. Joseph-Paul Kleihues (ur. 1933 – RFN). „Landesgalerie" w Düsseldorfie (RFN), 1975

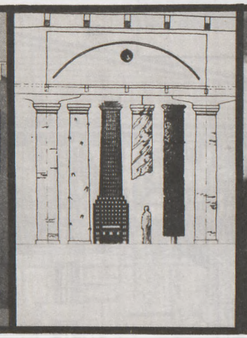
Wnętrze „Corderii" w Arsenale – miejsce realizacji fasad



Léon Krier

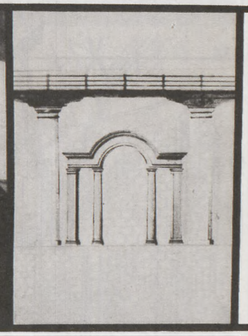


Joseph Paul Kleihues



Hans Hollein

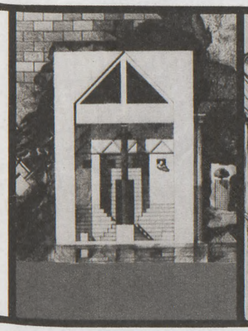
Massimo Scolari



Allan Greenberg

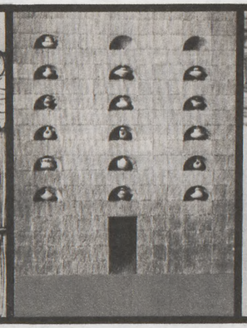
NOVISSIMA

Franco Purini, Laura Thermes

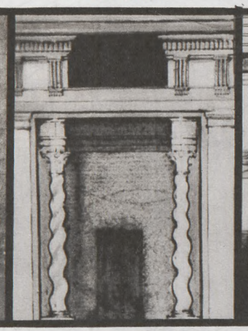


Stanley Tigerman

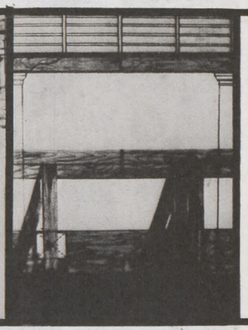
Studio GRAU



Thomas Gordon Smith

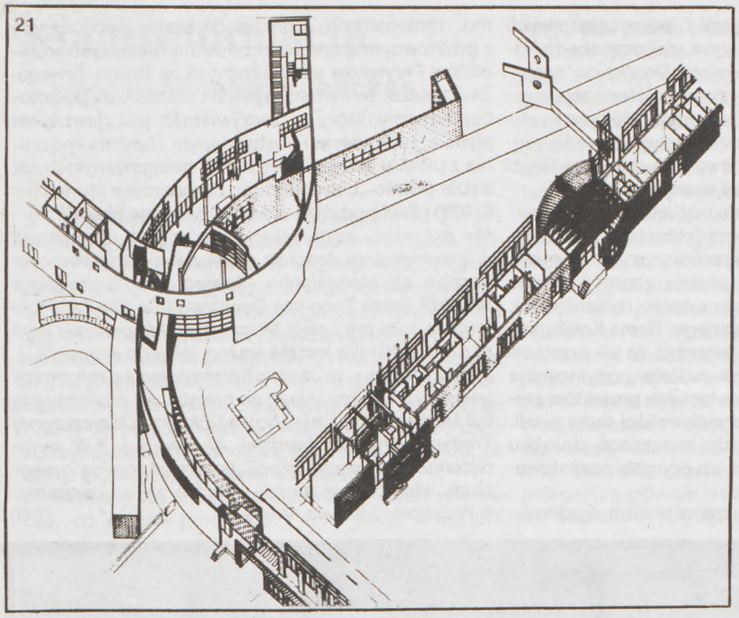


Arata Isozaki

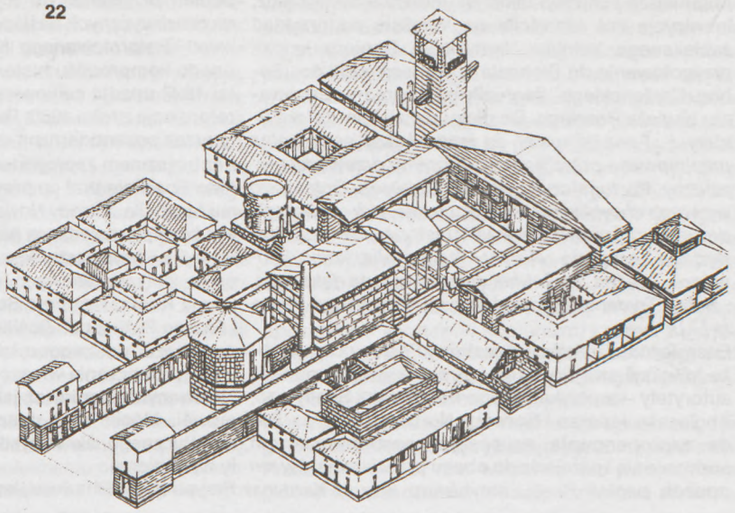


21. OMA: Rem Koolhaas (ur. 1944 – Holandia), Elia Zenghelis (ur. 1938 – Grecja). Rezydencja rządowa w Dublinie (Irlandia)
22. Leon Krier (ur. 1946 – Luksemburg). Szkoła w St. Quentin-en-Yvelines (Francja), 1979
23. Yves Lepere (ur. 1942 – Belgia). Uniwersytet w Louvain – le Neuve (Belgia), 1976
24. Rodolfo Machado (ur. 1942 – Argentyna), Jorge Silvetti (ur. 1942 – Argentyna). „Schody opatrzności", 1979
25. Fernando Montes (ur. 1941 – Chile). Domy bliźniacze w Saint-Louis (Francja), 1978
26. Kemp Mooney (ur. 1939 – USA). Dom Newtona w Griffin (USA), 1979
27. Charles W. Moore (USA). Dom Rodesa w Los Angeles (USA), 1979
28. Herbert Pfeiffer (ur. 1935 – RFN). Farma Kleffmanna w Lüdinghausen – Westrup (RFN), 1979
29. Aldo Rossi (ur. 1931 – Włochy). Budynek dla studentów w Chieti (Włochy), 1977
30. Massimo Scolari (ur. 1943 – Włochy). „Helioterapiczne kąpielisko w Atlantyku", akwarela, 1977
31. Thomas Gordon Smith (ur. 1948 – USA). Dom w San Francisco (USA), 1978
32. Robert A.M. Stern (ur. 1939 – USA). Prototyp elewacji supermarketu, 1980
33. Taft Architects (grupa zawiązana w 1972 w Houston – USA). John Joseph Gasbarian (ur. 1946 – Egipt), Danny Marc Samuels (ur. 1947 – USA), Robert Howard Timme (ur. 1945 – USA). Budynek biurowy YMCA w Houston (USA), 1979
34. T.A.U. (Teoria – Architektura – Urbanistyka): David Bigelman (ur. 1943 – Kuba), Jean Pierre Feurgas (ur. 1944 – Algeria), Bernard Huet (ur. 1932 – Wietnam), Bernard Leroy (ur. 1949 – Francja), Serge Santelli (ur. 1944 – Francja). Fragment „Croix Rouge" w Reims (Francja), 1978
35. Quinlan Terry (ur. 1937 – Wielka Brytania). Budynek ogrodowy w West Green (Wielka Brytania), 1980
36. William Turnbull (ur. 1935 – USA). Dom Mossa, 1978
37. Oswald Mathias Ungers (ur. 1926 – RFN). Szkoła wyższa w Bremen (RFN)
38. Robert Venturi (ur. 1925 – USA), John Rauch (ur. 1930 – USA), Denise Scott Brown (ur. 1930 – Zambia). Dom w Newcastle County (USA), 1978
39. Ante Josip von Kostelac (ur. 1937 – Jugosławia). Dom Malchena (RFN), 1978
40. Peter Wilson (ur. 1950 – Australia). Dom miejski, 1977

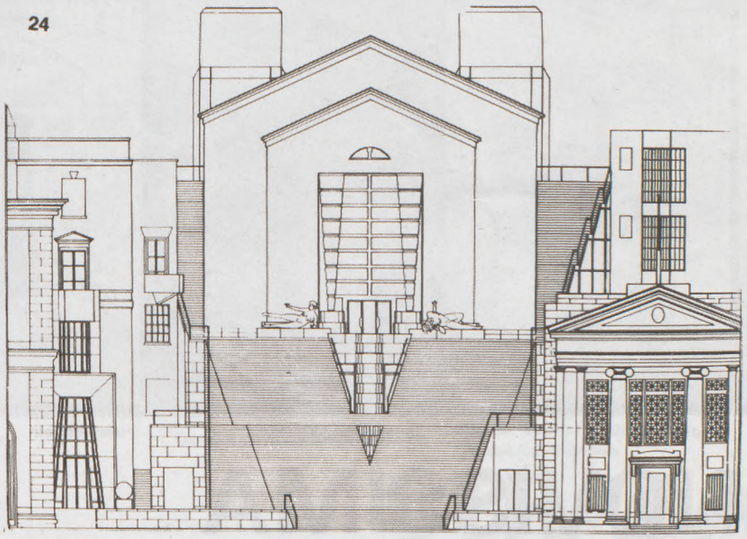
21



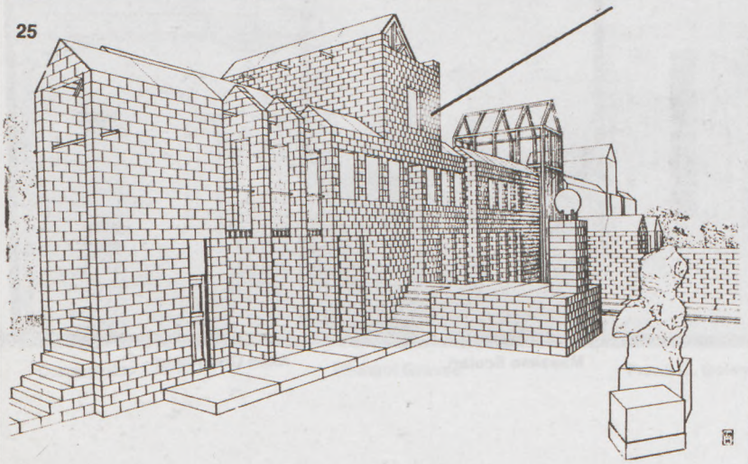
22



24

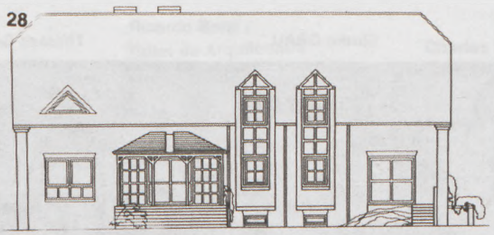


25

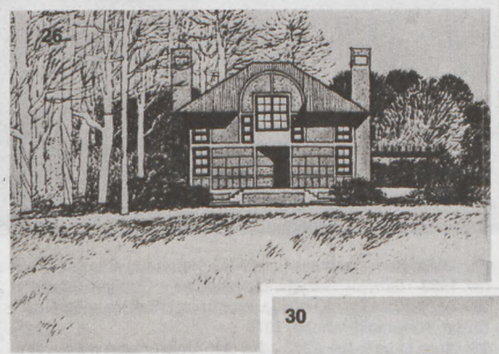


23

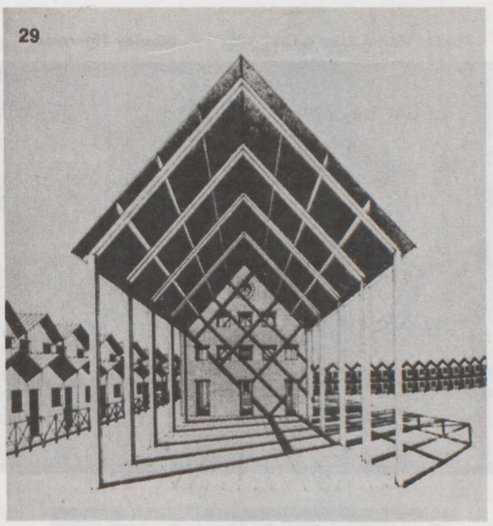
28



26

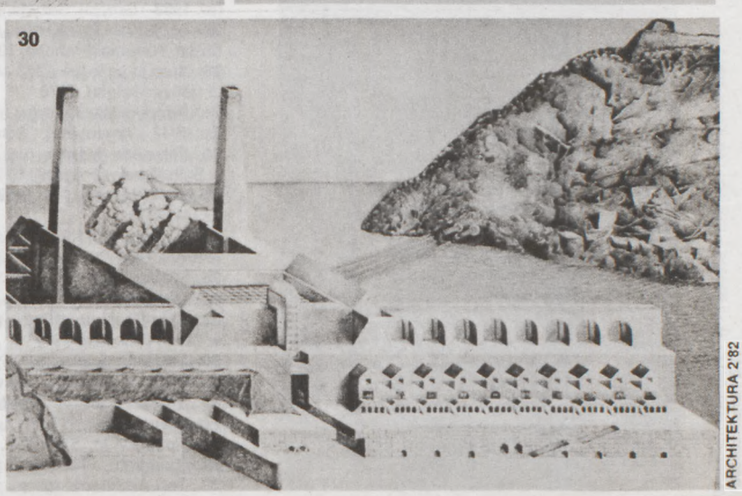


29

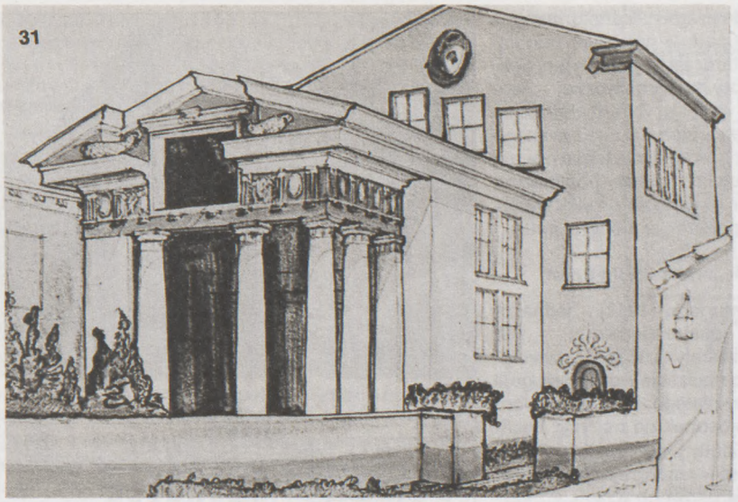


27

30



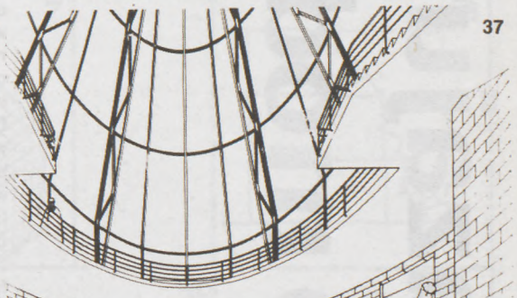
31



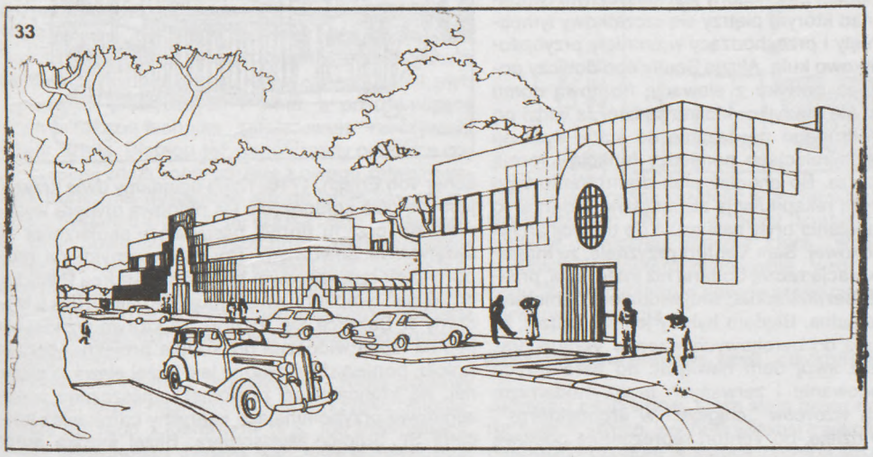
35

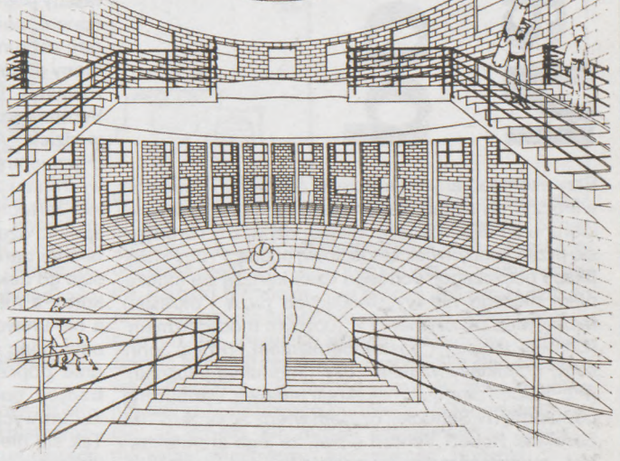
32

37



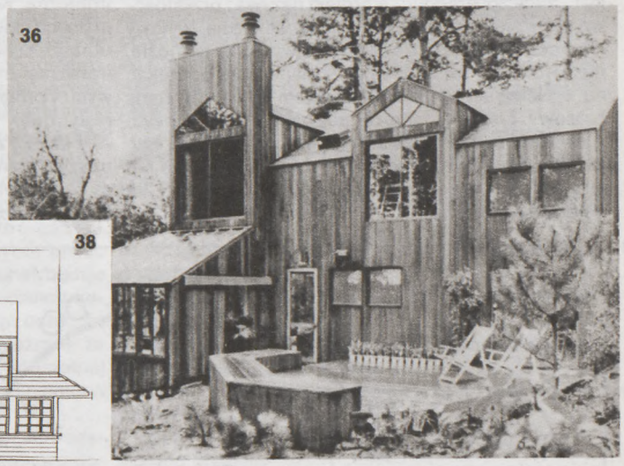
33



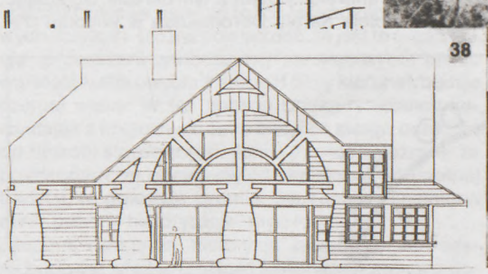


34

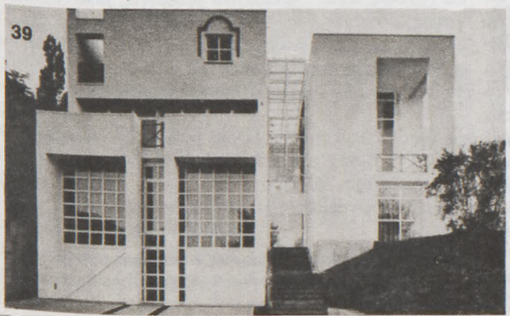
36



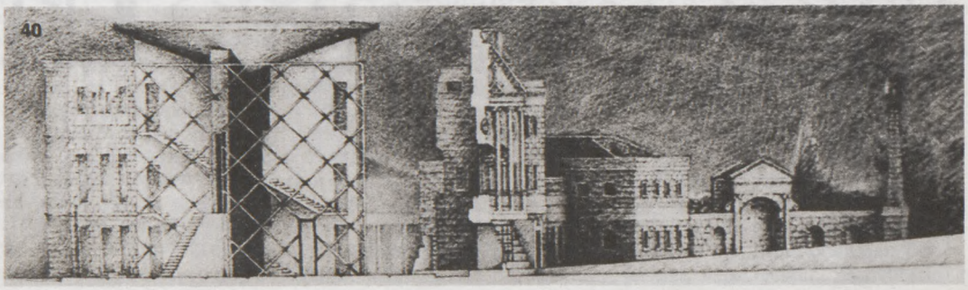
38



39



40



Nazajutrz po modernizmie

Daniel Karpiński

Przy akompaniamencie głosów zachwytu i oburzenia wkroczył na scenę współczesnej architektury nowy kierunek: niejednorodny, niejednoznaczny i broniący się przed jakąkolwiek całościową oceną. Próby klasyfikacji poszczególnych jego dzieł kończą się mnożeniem niczego nie wyjaśniających nazw i określeń. Mamy więc do czynienia z „późnym modernizmem" (Charles Jencks), „postmodernizmem:' (Philip Johnson), „neoklasycyzmem" czy „monumentalizmem" (P.L. Faloci), architekturę skojarzeniową, symboliczną, popularną (F. Schulze), czasem wręcz z „kiczem" (M. Sorokin). Robert Venturi mówi, że jego architektura jest „niebezpośrednia", a projekt nazywa „przystosowującym się". Bogactwo terminów wskazuje, że nowy kierunek nie ma jeszcze swojej nazwy i co za tym idzie, niechętnie się samookreśla. Wypada więc poczekać na właściwy termin. Zwykle bowiem dopiero dystans czasowy i spadek emocji pozwalają objąć całość zjawiska i dostrzec jego istotę, a w rezultacie – nazwać je. Zresztą „in statu nascendi" rodzą się pytania nie tyle o istotę tego, co powstaje i ujawnia się, ale o genezę i charakter.

Artur Drexler we wstępie do książki „Transformations in Modern Architecture" upatruje przyczyny panującego chaosu w braku wystarczająco precyzyjnej definicji dotyczącej architektury modernistycznej – definicji, od której nie byłoby wyjątku. Owe stwierdzenie dotyczy charakteru nowego kierunku nazywanego dalej postmodernizmem i na ten właśnie temat pragnę podzielić się kilkoma uwagami. (Nazwy postmodernizm używam umownie dla określenia zjawisk występujących w architekturze po okresie modernizmu.)

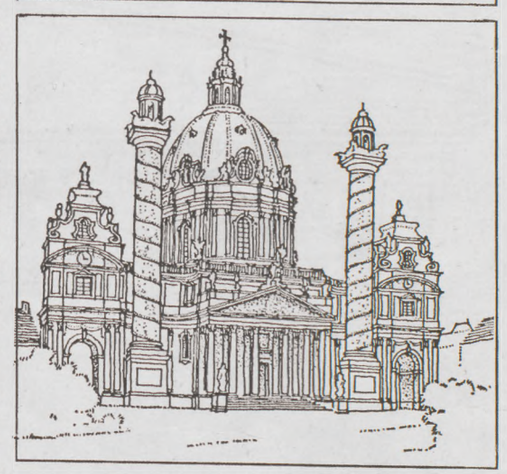
Stosunek do tradycji, czyli „architektura ironii"

Dom własny Roberta Venturiego (1962) – jedna ze sztandarowych realizacji „postmodernizmu" – jest już na tyle opatrzony, że przestały razić jego udziwnienia formalne. A szkoda, bo realizacja wciąż zasługuje na zainteresowanie choćby dlatego, że ujawnia typowy dla postmodernizmu stosunek do tradycji. Analizując ten obiekt Vincent Scully pisał: ...*Venturi ustawia dom wprost na ziemi, rozszczepiając szczyt dachu na podobieństwo barokowego wzoru, ironicznie mrugając w kierunku Blenheim.* Ażeby zrozumieć aluzję zawartą w tej wypowiedzi trzeba odwołać się do „wzoru" Venturiego – pałacu w Blenheim. Jest on wielką budowlą wzniesioną w latach 1705–1724 w angielskim Oxfordshire wg projektu Johna Vanbrugha. Część centralną zajmuje ogromny hall i salon, od których odchodzą dwa skrzydła – jedno z pomieszczeniami dla służby i kuchni, drugie ze stajniami. Całość zabudowań zamknięta jest w czworobok z wewnętrznym „cour d'honneur". Funkcje zabudowań pałacowych nie wykazują związku z formami obudowującymi je, a to już w czasach Vanbrugha wywoływało sporo kontrowersji. Ciężkie elewacje są jak gdyby celowym nagromadzeniem niespójnych i skłóconych ze sobą form. Między innymi monumentalny portyk fasady północnej zwieńczony jest klasycznym tympanonem, ponad którym piętrzy się szczątkowy tympanon rozsunięty i przechodzący w cofnięty przyozdobiony dodatkowo kulą. Aluzja Scully'ego dotyczy porównania tego portyku z elewacją frontową domu Venturiego. Ale nie tylko. Można sądzić, że widzi on w dziele Venturiego nawiązanie do starej dyskusji o wzajemnych relacjach pomiędzy funkcją i formą w architekturze. Bo chociaż plan domu Venturiego jest żartobliwą rekapitulacją zasad planu Wrighta, to sposób ozdabiania bryły nawiązuje do tradycji architektury barokowej. Sam Venturi przyznaje, że interesuje go dekoracja raczej dodana niż integralna, przekorna a nie bezpośrednia, indywidualnie dobierana a nie uniwersalna. Błędem byłoby jednak sądzić, że odwołując się do barokowych wzorów Venturi pragnie poprzez swój dom nawiązać do barokowych tradycji budowania i zerwanych przez modernizm kulturowych wzorców „ciągłości w architekturze". Tak się nie dzieje, bo Venturi reprezentuje postawę ironiczną. Korzystając z archaicznych wzorców formalnych i ideologii kształtowania formy – ośmiesza je upraszczając i wprowadzając w nowy kontekst. Ta ironiczna zmiana kontekstu jest jedną z podstawowych i programowych cech architektury postmodernistycznej.

Aby łatwiej zrozumieć ów program, wypada raz jeszcze przypomnieć czasy baroku, aby prześledzić metody posługiwania się cytatem w tym okresie. Oglądając fasadę kościoła Karola Boromeusza w Wiedniu (Fischer von Erlach, 1716–1737) oglądamy dwie krzyżujące się osie kompozycji. Oś pionową otwiera wysunięty do przodu portyk nasuwający skojarzenia ze świątyniami antycznymi czy wzorowanymi na nich portykami renesansowej Villi Capra Andrea Palladio. Wyżej nad tympanonem znajduje się balkon (jak u Maderny w Bazylice Św. Piotra), za którym wznosi się kopuła lepiej widoczna niż kopuła projektu Michała Anioła, ponieważ ustawiona jest bliżej elewacji głównej. Na krańcach osi poziomej umieszczono wieże zegarowe przypominające kapryśny barok wież kościoła St. Sulpice Meissoniera. Bliżej środka autor wprowadza dwie repliki kolumny Trajana odsunięte od bryły kościoła, które równocześnie przywodzą na myśl ni to minarety, ni to campanille. Wszystkie te elementy i cytaty nagromadzone na jednej elewacji podporządkowane są jednak wspólnej idei – spójnemu programowi. Programem tym była kreacja „pewnej operowej całości, która miała pobudzać emocjonalnie" uwidaczniając potęgę Boga i Jego praw. Jednak cytaty przeniesione na elewację kościoła w najmniejszym stopniu nie są ironiczne w stosunku do

Fot. Tadeusz Barucki

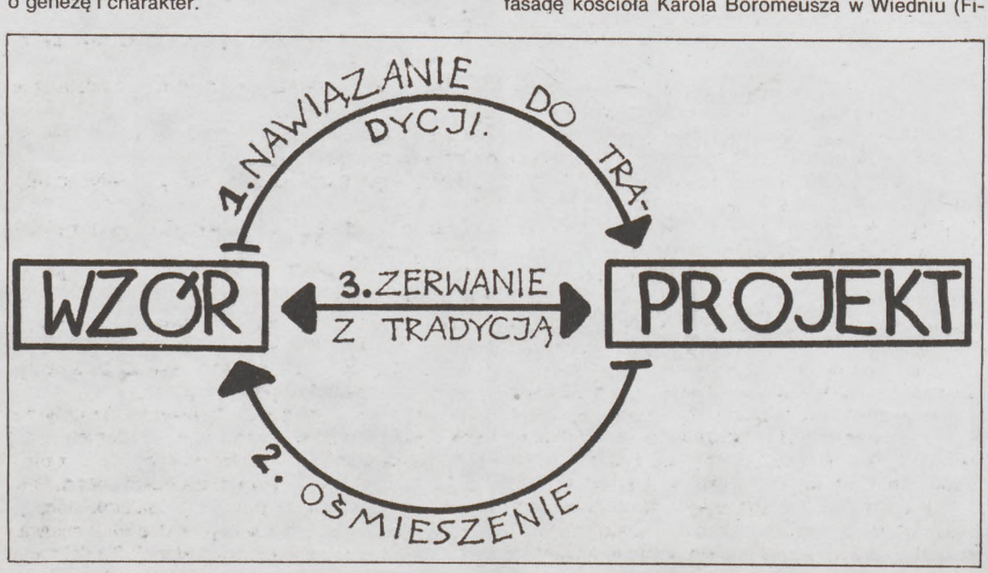
2



3

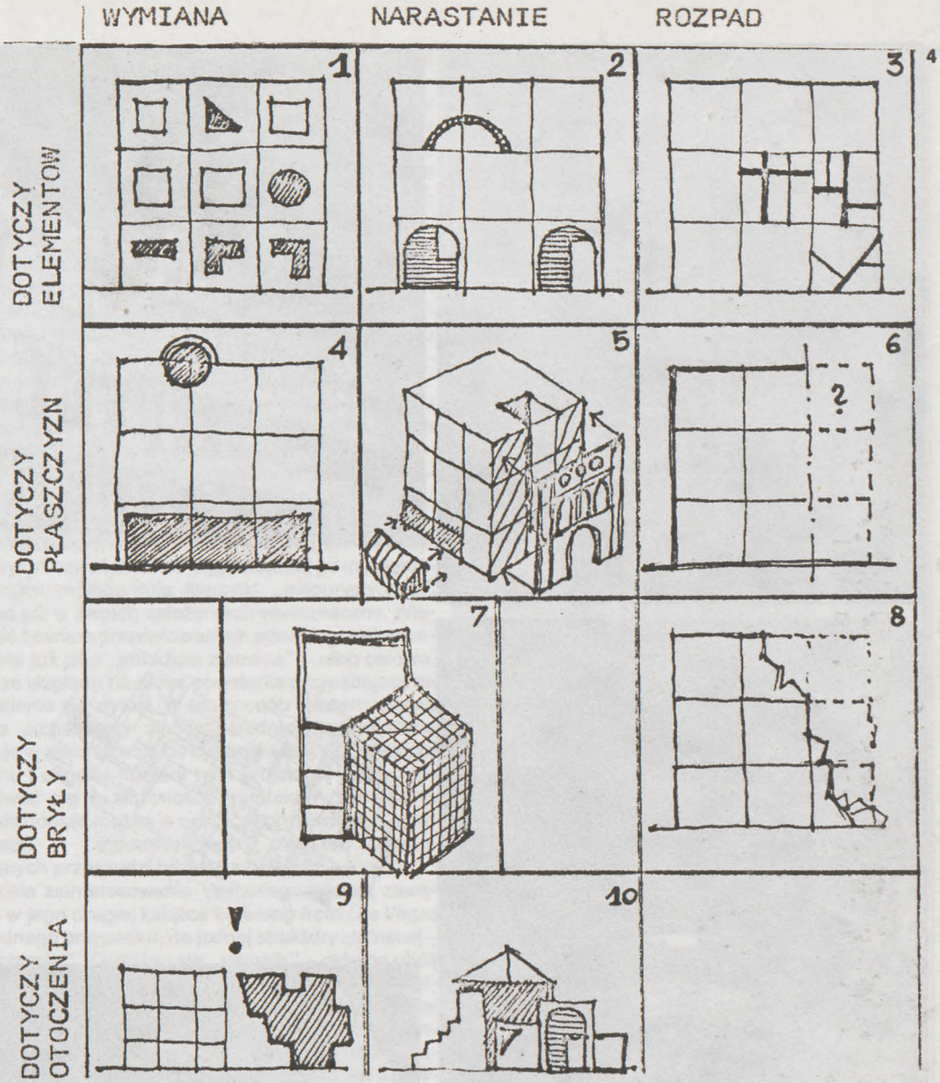
2. Elewacja frontowa domu własnego Roberta Venturiego i fasada północna pałacu w Blenheim projektu Johna Vanbrugh

3. Kościół Karola Boromeusza w Wiedniu projektu Fishera von Erlach (1716–1737)



1

1. „Koło paradoksalne" – schemat wzajemnych relacji pomiędzy wzorem i projektem w projektowaniu postmodernistycznym. Oprac. autora



4. Zestawienie 10 przypadków naturalnego rozpadu, jakiemu podlega każdy obiekt architektoniczny: 1 – zamiana elementów, 2 – scalanie, 3 – rozdrobnienie, 4 – rozpychanie, 5 – zatarcie granic, 6 – cięcie, 7 – zmiana struktury, 8 – ruina, 9 – zestawianie, 10 – chaos. Oprac. autora

swoich wzorów. Tamte pierwowzory włączone w nowy kontekst poszerzają go kreując „wspólnotę odniesień" i tym sposobem czynią tę świętynię jeszcze wspanialszą (bo związaną z innymi wspaniałymi budowlami).

U Venturiego cytaty podlegają jedynie grze skojarzeń i dobierane są dość dowolnie. Wyszukana forma przerwanego tympanonu ukazana nam obecnie jako rozcięty dach prostego domu – to ironizacja pałacowego przepychu i zrównanie go z codziennością mieszkania. Żartem jest prostota elewacji narysowanych jakby ręką dziecka. Przełamany plan Wrighta to kpina z tradycji amerykańskiej architektury, a neonowy łuk nad wejściem to ironia modernistycznej „dekoracji" złożonej z reklam itp. Można doszukiwać się również dyskusji ze sloganem „form follows fenction" czy problemem otwartości i zamkniętości znanej z projektów Le Corbusiera. Cytaty i aluzje nakładają się na siebie, a spod ich warstwy Venturi „ironicznie mruga" nie tylko w kierunku pałacu Blenheim.

Skąd bierze się postawa ironiczna u współczesnych architektów? Wydaje się, że szukanie genezy tej postawy wobec przeszłości jedynie w znużeniu modernizmem niczego nie wyjaśnia. Nawet gorzka świadomość, iż modernizm okazał się ślepym zaułkiem architektury nie tłumaczy, dlaczego ośmiesza się np. barokowy przepych. Zalew banalnych realizacji zniechęcających użytkowników i deprecjonujących zawód architekta powinien powodować raczej powrót – nie odwrót – do tradycji. Dlatego też należy sądzić, że postawa ironiczna ma głębsze podłoże.

Można wywodzić tę postawę z dystansu do sztuki i twórczości – typowego zjawiska naszych czasów. Prawie cała sztuka, jaką poznajemy, przekazywana jest nam za pomocą obrazu telewizyjnego, kaset, płyt, reprodukcji plastycznych i filmu, a pośrednicząca w tym przekazie technika „zafałszowuje" rzeczywisty odbiór dzieła. Dlatego też współczesny odbiorca coraz częściej zdaje sobie sprawę z owego zafałszowania i ironicznie dystansuje się do obiektów sztuki. Z tego dystansu zrodziła się sztuka „pop" – popularna, łatwo powielana i powszechnie dostępna, a przez to nie ekskluzywna. Obiekty sztuki „pop" już nie były dziełami sztuki, lecz świadomą kpiną. Ale dzieła postmodernizmu nie są bynajmniej popularne, powielane itp. – wręcz odwrotnie, nowa realizacja jest nowym wydarzeniem.

Możliwa jest również hipoteza, że źródła postawy ironicznej leżą w niepewności wobec szybko zmieniających się mód i kierunków oraz ich interpretacji. Wtedy lekko kpiący dystans jest „jedyną pewnością, na jaką możemy sobie pozwolić tam, gdzie przeważa niepewność". Ale gdyby przyjąć taką hipotezę za prawdziwą i odnoszącą się do projektów postmodernistycznych, wtedy obserwowalibyśmy niecierpliwe zmiany konwencji u poszczególnych architektów. Dystans do przeszłości pociągałby za sobą dystans do własnego zrealizowanego dzieła i – pośrednio – odrzucenie starej już konwencji. Obserwujemy jednak proces przeciwny. Przedstawiciele postmodernizmu w miarę upływu czasu wykształcają własną stylistykę i są jej wierni.

Wróćmy raz jeszcze do elewacji domu Venturiego i fasady pałacu w Blenheim. Elementem, który je połączył, była forma rozciętego tympanonu. Ale we „wzorze" forma ta jest znakiem minionej historycznej epoki, w „kopii" traci swoje znaczenie, swoją historyczną rolę uzyskując nową formę i wartość. To, co było historyczne, ponadczasowe zostało skonfrontowane z tym, co doczesne. Takie właśnie działanie wywołuje poszukiwaną „sytuację ironiczną". Sam Venturi tłumaczy to tym, że posługiwanie się „archeologicznymi" formami architektury zmusza go do ironii. A czyni, tak, aby nie wydać się żałobnikiem płaczącym za świetnymi epokami w architekturze – „Śmieje się, aby nie płakać."

W postawie ironicznej wobec przeszłości kryje się pewien pozorny paradoks. Jak to się dzieje, że traktując przeszłość ironicznie architekci czerpią z niej swoje inspiracje formalne i odwołując się do niej – zrywają z nią równocześnie?

Paradoks ten można wytłumaczyć w następujący sposób: projektant korzystając z historycznego wzoru konstruuje – zdawać by się mogło – własną tradycję, nawiązuje zerwaną ciągłość w architekturze. Jednak wprowadzając „wzór" w nowy kontekst wywołuje sytuację ironiczną, poprzez którą „wzór" zostaje ośmieszony. Dopiero zestawienie „wzoru ośmieszonego" z jego cytatem w nowym projekcie uświadamia zerwanie z tradycją.

Kompozycyjna entropia, czyli „struktury złamane"

Jednym z problemów, które stają przed nowymi kierunkami w sztuce, jest brak własnej tradycji historycznej. Każdy przełom w sztuce zaczyna się od negacji ostatnich dokonań i odcięcia się od aktualnych kierunków. Tym sposobem wokół nowych dzieł tworzy się „obszar nieciągłości" – luka. Ta swoista próżnia towarzysząca pojawieniu się stylu zostaje jednak szybko zapełniona. I chociaż każdy styl czy kierunek czyni to w inny sposób, cel tego działania jest taki sam. Jest nim kreacja takiej „wspólnoty odniesień", aby poprzez porównywanie tego, co jest niezmienne i ponad czasowe ujawnić to, co jest oryginalne w nowych dziełach. Można powiedzieć, że jest to organizacja „przestrzeni symbolicznej", a więc wybór takich wartości kulturowych, z których dany kierunek będzie czerpał wzory. W ten sposób sztuka renesansu korzystając z antycznych form odsyłała swego odbiorcę do filozofii starożytnych. Jeżeli przyjąć założenie, że postmodernizm odcina się od określonej, konkretnej tradycji, to powstaje pytanie: jak zostaje zapełniona owa „próżnia historyczna" tego kierunku?

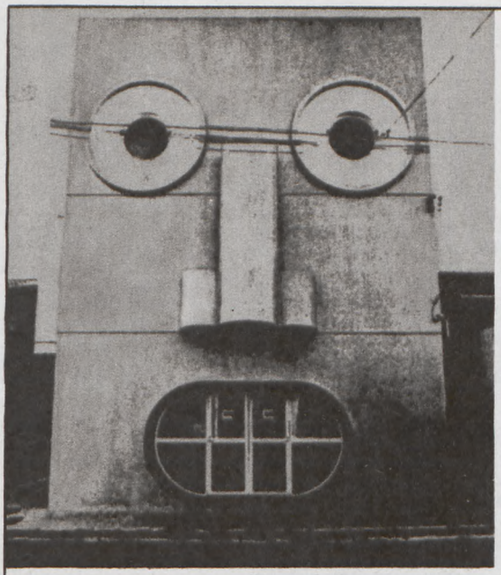
Zwróćmy uwagę, że „historyzm" nawiązując do tradycji budował własną ciągłość historyczną poprzez dowolne użycie form, np. gotyckich. Ale krakowskie domy Talowskiego dzięki stosowaniu kilku rodzajów cegieł i różnorodnych stylistyk historycznych, nie tyle odwoływały się do jakiejś szczególnej epoki, lecz do przeszłości „w ogóle". Domy te sugerowały swoją historyczność przez ujawnianie nawarstwień różnych epok w jednym dziele, „udawały" własne wiekowe trwanie i swoją starość. Wrażenie trwania obiektu można uzyskać jeszcze inaczej, bez konieczności odwoływania się do archaicznych („archeologicznych" jak mówi Venturi) stylistyk. Wystarczy zaakceptować teorię entropii Clausiusa i sparafrazować: „wszystko co trwa – znajduje się w stanie rozpadu". W architekturze prawo to wydaje się potwierdzać prosta obserwacja: każdy zaprojektowany obiekt podlega różnorodnym przemianom już w chwili rozpoczęcia realizacji – znajduje się więc w stanie rozpadu. Rozpad ten nie musi w prostej linii prowadzić do ruiny, ale zmiana kontekstu zabudowy, wprowadzanie nowych lub usuwanie starych elementów budowli, zmiana elewacji czy wnętrz, rozbudowa albo częściowe wyburzenia – to rozpad – zaprzeczenie projektu lub stanu wyjściowego budowli. Uświadomienie sobie, że proces ten musiał następować w czasie – tłumaczy „wiekowość" lub „starość" budynku.

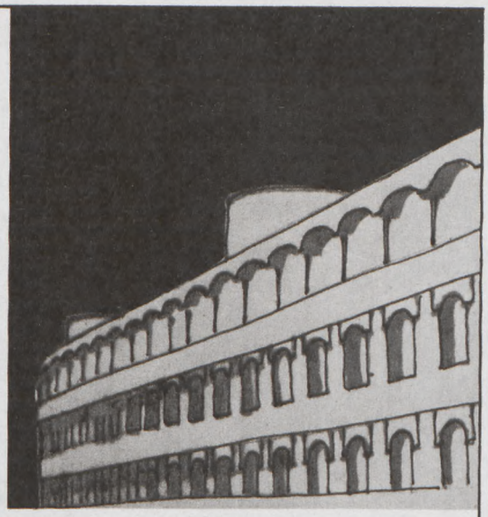
Aby uczynić jaśniejszym dalszy wywód, zestawiłem 10 przypadków (stadiów lub stanów) naturalnego rozpadu rozumianego jako zaprzeczenie sytuacji początkowej zrealizowanego obiektu (nazwy zestawionych przypadków są umowne):

1. Zmiana elementów – przypadek ten występuje gdy mamy do czynienia z wymianą pojedynczych elemenów budynku, np. okien;
2. Scalanie – gdy drobne stare podziały zastąpione są większymi;
3. Rozdrobnienie – gdy występuje proces przeciwny do „scalania";
4. Rozpychanie – jest szczególnym przypadkiem „zamiany"
5. Zatarcie granic – gdy następuje zamiana elewacji poprzez nałożenie nowych;
6. Cięcie – gdy usunięta zostaje część budynku (nie pojedynczy element);
7. Zmiana struktury – gdy dodaje się nową część do starego obiektu;
8. Ruina – gdy mamy do czynienia z absolutnym rozpadem;
9. Zestawianie – gdy zmienia się kontekst zabudowy;
10. Chaos – gdy obiekt powstaje bez organizującej go lub porządkującej myśli przewodniej (rozpad dotyczy wyjściowych zasad kompozycyjnych).

Należy się zastrzec, że zestaw 10 przypadków dotyczy tylko takich zmian, w wyniku których stopień uporządkowania obiektu – lub wzajemnych relacji z otoczeniem – maleje. W cybernetyce stopień uporządkowania układu określa entropię tego układu. Inaczej: entropia jest „stanem równoprawdopodobieństwa, do którego dążą elementy tego układu". Ta definicja

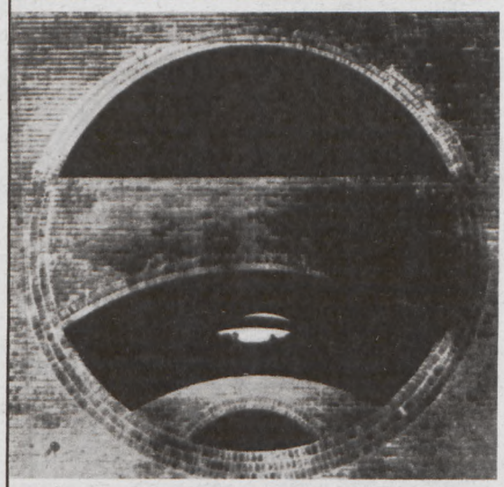
5, 10

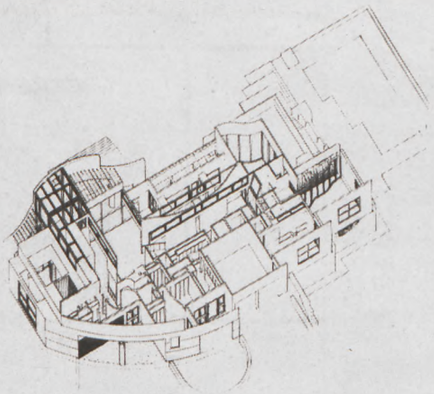




11

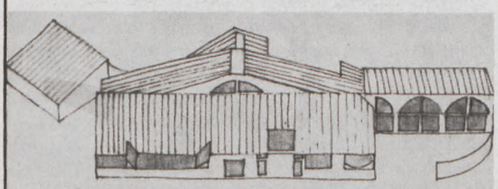
6





12

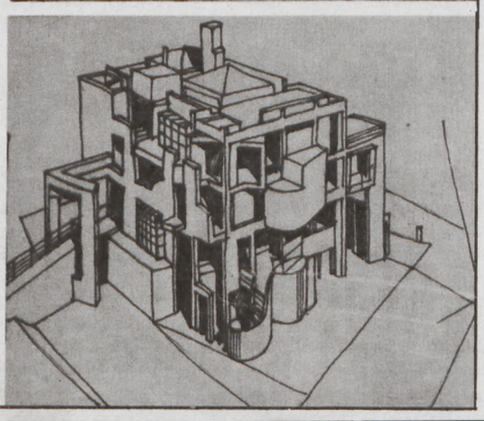
7



13

8

14



9

34

przeniesiona na grunt architektury mogłaby brzmieć: entropia obiektu architektonicznego jest procesem eliminowania zależności kompozycyjnych pomiędzy elementami budowli albo budowlą i jej otoczeniem.
Jak można wykazać na przykładach entropia w architekturze może być swoistą zasadą „dekompozycji architektonicznej", z której nader chętnie korzystają architekci postmodernizmu. Jasne się staje, że u podstaw wykorzystania jej leży postawa ironiczna (zmiana kontekstu kompozycji), a celem jest konstrukcja fałszywej przeszłości dzieła (zapełnianie „próżni" historycznej).
Uczynienie „struktur złamanych" zasadą kompozycji postmodernistycznej, sugerowanie za pomocą formy, jakoby budowle powstające na naszych oczach istniały już w przeszłości, jest marzeniem o wpisaniu się w sztucznie konstruowaną ciągłość historyczną. Chociaż, jak powiedział Jencks, większość z tych projektów jest nawiązaniem do łatwego klasycyzmu, „klasycyzmu bez łez".

---

5. Przykład „zamiany elementów". Yamashita w projekcie domu w Kyoto wykorzystuje drzwi i okna w taki sposób, że całość uzyskuje kształt twarzy – to również zamiana podstawowej funkcji otworów budowlanych

6. Przykład „scalania". Chyba najlepszym przykładem „scalania" w architekturze postmodernistycznej są projekty budynków dla Indii autorstwa Louisa Kahna. Zamurowane otwory i rysunki łuków wmurowanych w ściany odgrywają taką samą rolę, jak szczątki form archaicznych stylów pozostawione (wprowadzone) w historyzujących domach Talowskiego

7. Przykład „rozdrobnienia". Rozdrabnianie elewacji poprzez zestawianie nadmiernej liczby elementów z czystymi płaszczyznami (pełnymi, bez dekoracji) stosuje Robert Venturi w projekcie domu Millarda Meissa (1962)

8. Przykład „rozpychania". Wrażenie rozbicia bryły budynku i sugerowanie przeróbki, w wyniku której wprowadzono zbyt duże elementy, uzyskuje Robert Venturi w projekcie domu państwa Brant-Johnson w Colorado

9. Przykład „zatarcia granic". Niepewność, co jest fikcyjną, a co faktyczną elewacją, towarzyszy oglądaniu Harriet Tubman House w Bostonie projektu Stull Associates posiadającego dwie elewacje. Do ceglanej fasady dobudowany jest budynek o elewacjach ze szkła i aluminium

10. Przykład „cięcia". Starym przykładem uciętych domów są budynki wzniesione na ostrokątnych działkach po modernizacji Paryża dokonanej przez Hausmanna. Wydaje się, że posiadają one jedynie fasady. Podobne odczucie budzi ratusz w Augelholm projektu S. Samuelsona

11. Przykład „zmiany struktury". Nałożenie dwóch struktur: prostokątnej i diagonalnej względem niej, pozwala uzyskać efekt zarówno ekspresyjnej przestrzeni wewnętrznej, jak i wrażenie fałszywej modernizacji (na zewnątrz). Typowym przykładem zmiany struktury jest dom w Westchester (Stern i Hagman)

12. Przykład „ruin". Realizacja grupy SITE – dom towarowy firmy Best Products – jest ceglanym modernistycznym pudłem, które rozsypuje się, przypominając bardziej ruiny niż dom towarowy

13. Muzeum Guggenheima wstawione pomiędzy stare budynki nowojorskiej ulicy dokumentuje przemijanie czasu. Trudno jednak przypuszczać, że zamiarem Wrighta było celowe przeciwstawienie formy muzeum staremu otoczeniu. Natomiast celowym przeciwstawieniem nowego staremu kontekstowi jest projekt Kijima rozbudowy świątyni w Kamimuta. W projekcie tym nowy budynek zdecydowanie odcina się od istniejącego otoczenia

14. Przykład „chaosu". Fenomenalne efekty daje zestawienie poprzednich przypadków w jednym dziele. Doskonałym przykładem takiego działania jest „Różowy dom" Edwarda Millsa, którego projekt uzyskał nagrodę "Progressive Architecture" w roku 1978

Architekt i jego filozofia, czyli zawężanie się „przestrzeni symbolicznej".

Historia sztuki stara się przedstawić rozwój stylów jako cykliczne powtarzanie się opozycyjnej pary kierunków purystycznych i wieloznacznych (np. renesans – manieryzm, klasycyzm – romantyzm). Godząc się na takie uproszczenie można przyjąć, że postmodernizm (kapryśny i niejednoznaczny) jest dopełnieniem modernizmu (czystego i jasnego). W purystycznych kierunkach uwidaczniała się specyficzna anonimowość twórcy (poprzez wierność nowym wzorom), zaś w wieloznacznych następował wzrost znaczenia indywidualności twórczej. Również i w postmodernizmie daje się zauważyć proces wzrostu znaczenia poszczególnych projektów. Wspomniany na wstępie Artur Drexler pisał, że odejście od modernizmu wiązało się ze zwróceniem w stronę indywidualnej filozofii każdego z (znakomitszych) twórców.

Wspólną cechą postmodernistycznych filozofii twórczych jest stopniowe zawężanie się „przestrzeni symbolicznej". Działanie to polega na rezygnacji ze zbyt wielkiej liczby struktur kompozycyjnych stosowanych w nowych obiektach na rzecz swobody wprowadzania w nieliczne struktury dowolnie wybranych cytatów. W ten sposób zamknięta struktura kompozycyjna zostaje otwarta poprzez znaczeniowe i skojarzeniowe odniesienia nagromadzonych elementów i ich stylistyk. A to prowadzi do powstawania skomplikowanych i wieloznacznych projektów. Podobne zjawisko na gruncie języka, tzn. zanik struktur stylistycznych i wzrost wielosłowia, również powoduje powstawanie wieloznacznych wypowiedzi, chociaż najczęściej prowadzi do bełkotu.

Jeśli prześledzilibyśmy wybrane filozofie, to proces zawężania się „przestrzeni symbolicznej" ukazałby się w pełni. Philip Johnson – ten sam, który z Russel-Hitchockiem wprowadził do architektury pojęcie modernizmu (było to w roku 1932) – w roku 1978 zaprojektował gmach „American Telephone and Telegraph" w Nowym Jorku, jako „pierwszy pomnik postmodernizmu". Dzieło to, które miało stać się przede wszystkim „wykładem" Johnsona na temat postmodernizmu, stało się jedynie jego „wkładem" w rozwój tego kierunku. Wydaje się, że filozofia Johnsona kierowała się już od pewnego czasu w stronę postmodernizmu.

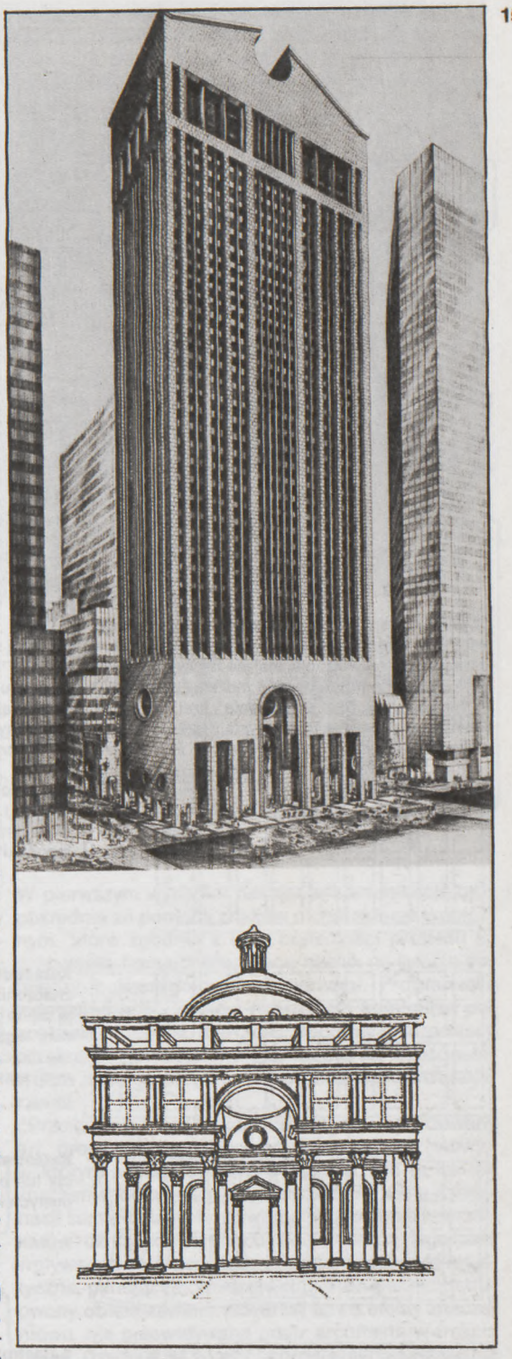
Gmach „A.T. & T.", który zdaje się wyrastać z nurtu „manhattanizmu" (porównaj np. Empire State Building), został przesycony tak wieloma różnymi cytatami, że trudno uznać go za kontynuatora tamtych tradycji. Wejście do tej budowli jest pastiszem Kaplicy Pazzich we Florencji (F. Brunelleschi), obłoki pary wydobywające się zimą przez dach są aluzją do projektów Boulleé'a (chociaż mogą przywodzić na myśl nowojorskie reklamy papierosów Winston wypluwające „prawdziwy" dym), okna i przeszklenia są „dyskusją" z projektami Raymonda Hooda, dach jest zaprzeczeniem obowiązującego jeszcze niedawno kanonu Miesa van der Rohe'a, a całość przypomina „szafkowy zegar w stylu Chippendale". Jednak najciekawszym „cytatem" jest powtórzenie rozplanowania elewacji Laboratorium Epidemiologicznego Uniwersytetu Yale w New Haven (1965), autorstwa samego Johnsona! Zmniejsza się liczba struktur formalnych, ale o ileż zwiększa się liczba elementów wypełniających je. Autor zwraca się w kierunku własnego dorobku, a jego dzieła zaczynają korespondować ze sobą. Tę sytuację można porównać z powieścią Johna Bartha „Letters", w której bohaterowie znani z jego wcześniejszych powieści korespondują ze sobą, a nawet wymieniają listy z samym autorem.

Charles Moore reprezentował niegdyś filozofię zbliżoną do myśli Martina Heideggera. Tyle tylko, że u Heideggera elementem łączącym przestrzeń i przedmiot (budynek) – jest człowiek. Przestrzeń bowiem uzyskuje swoją istotę od miejsca w sposób niebezpośredni, to człowiek nadaje sens przestrzeni poprzez budowlę, w miejscu, które będzie zamieszkiwał. U Moore'a człowiek jako element łączący zostaje usunięty i przedmioty nadają sens przestrzeni, a przestrzeń – przedmiotom. Heidegger zajmował się problemem konstruowania miejsca zamieszkiwania na ziemi, jako sposobem bycia ludzi – Moore'a interesuje „symbolizowanie" tego miejsca, miejsca pobytu. Pierwsze projekty Moore'a są zwykłymi domami, posiadającymi prostą formę. Jest w nich tęsknota za klarownością suchych konstrukcji „Shakersów" i malowniczością wiosek zachodniego wybrzeża, np. Sea Ranch w Kalifornii (1966) i Faculty Club Uniwersytetu Berkeley w Kaliforni (1966). Późniejsze prace zwracają się w kierunku złożoności formalnej i supremacji symbolicznej formy nad funkcją. Jego projekt na Piazza d'Italia w Nowym Orleanie, wykonany na zlecenie włoskich emigrantów w USA, stał się „kaprysem" na tematy włoskie. Piazza przestaje być „placem" i staje się symbolem Italii, bardziej pobudzającym wyobraźnię i pamięć niż skłaniającym do wypoczynku. Nagromadzenie elementów, poczynając od kaskady w kształcie buta apenińskiego, a na barokowych głowicach-fontannach kończąc, ma być cząstką Włoch przeniesioną za pomocą skojarzeń do Nowego Orleanu. Tutaj „dekoracja" oddzieliła się od funkcji placu będącego jedynie pretekstem (strukturą), który przyjął ogromne bogactwo stylistyk i żartów.

U Roberta Venturiego owo zawężanie się przestrzeni symbolicznej można obserwować zarówno w nowych realizacjach, jak i w wydawanych przez niego książkach. W *Complexity and Contradiction* Venturi wykazuje, jak na przestrzeni wieków architektura korzystała z wielu stylistyk równocześnie tworząc dzieła wieloznaczne i niejednorodne. Dobierając jednak ilustracje do swych rozważań autor sięga chętniej po te przykłady, które reprezentują kierunki „niepurystyczne", a więc już w swoich założeniach wieloznaczne. Większość bowiem prezentowanych wzorów projektowana była już jako „struktura złamana" – albo celowo, albo ze względu na okres powstania przypadający na przesilenie się stylów. W ten sposób skonstruowana teoria architektury niebezpośredniej wykorzystana zostaje w zakończeniu do analizy własnych projektów autora. I chociaż korzeni tych projektów można doszukiwać się w złożoności architektury baroku, to równie dobrze można je odkryć w prozaicznych przeróbkach i modernizacjach obiektów dokonywanych przez ludzi bez wykształcenia.

Szerokie zainteresowania Venturiego zostają zawężone w jego drugiej książce *Learning from Las Vegas* do jednego przypadku, do jednej struktury złamanej – do „chaosu". Zajmując się „stripem" – główną ulicą Las Vegas – Venturi stara się wskazać zasadę porządkującą ten chaos. Odnajduje ją w ścieraniu się praw ekonomicznych rządzących architekturą ze skłonnościami do „przyozdabiania" i dążeniem do indywidualizmu. Ponieważ nakłady na to, co stanowi o indywidualizmie obiektu (na jego formę) opłacają się mniej niż nakłady na funkcję, obiekt przestaje być już znakiem swej funkcji, lecz staje się budowlą tyle prostą, co tanią – „udekorowaną" jedynie niezależnym od funkcji znakiem-symbolem. Ta niezależność zostaje posunięta tak daleko, że wspomniany symbol zostaje umieszczony obok funkcji, a nie jak dotąd bywało – „na funkcji". Wnioski wywiedzione z analizy kasyn i hoteli Las Vegas Venturi skrupulatnie wykorzystał w swoich ostatnich projektach.

To stopniowe zawężanie się przestrzeni symbolicznej może być zwiastunem oczekiwania na nowy styl. Powroty do własnych wcześniejszych projektów, koncentracja uwagi na dekoracji czy odrywania „formy od funkcji" prowadzą do „przesilenia", a w konsekwencji powinny skończyć się nadejściem „nowego wspaniałego stylu".



15

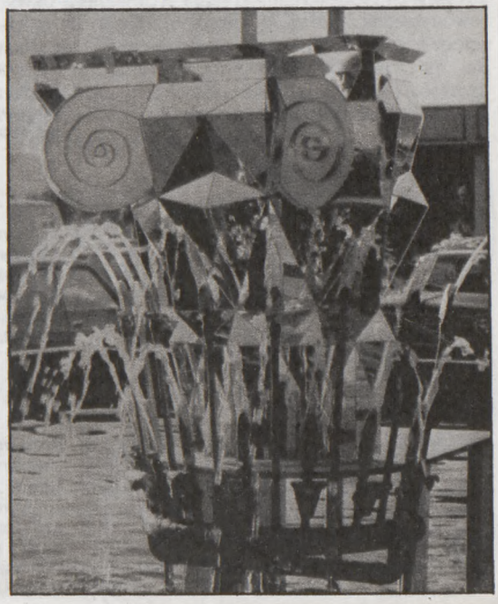
15. Gmach A.T. & T. (Philip Johnson) i kaplica Pazzich (Filippo Brunelleschi)

Semantyka zamiast proporcji, czyli „ostatnie słowo"

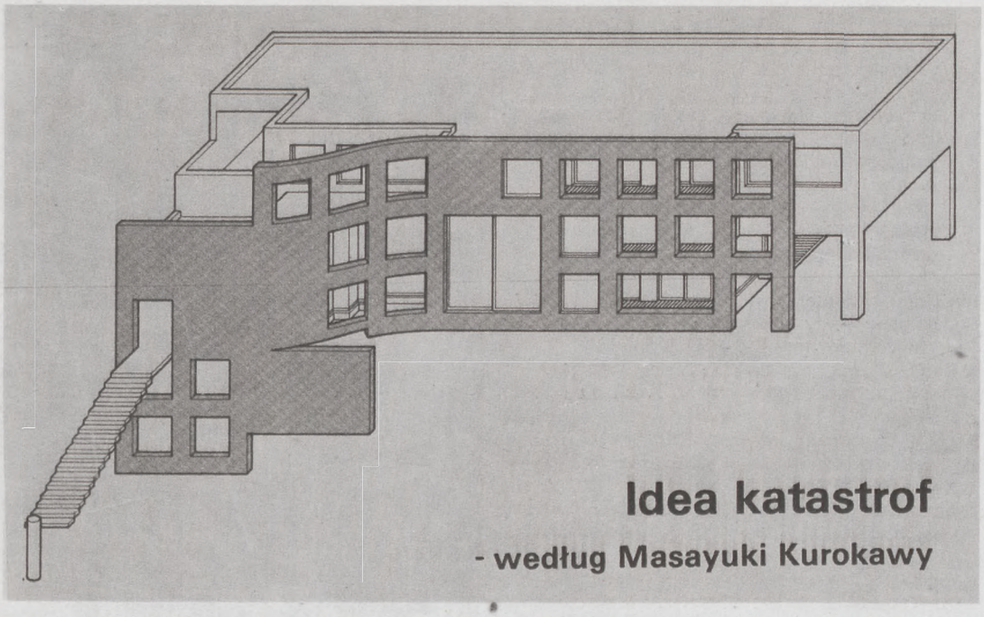
Obok trzech wymienionych wyżej cech architektury postmodernistycznej: ironicznego stosunku do tradycji, preferowania w kompozycji „struktur złamanych" i postępującego zawężenia się przestrzeni symbolicznej znaczącą rolę odgrywa semantyczny stosunek do formy. O tym ostatnim piszą m. in. Hughes, Jencks i Venturi. Wskazują oni na przeniesienie akcentów z budowy formy architektonicznej na jej znaczenie, z denotacji na konotację. Wiedzie to do sytuacji, w której konkretna forma uzyskuje w projekcie karykaturalny wygląd i ogólne znaczenie. U Venturiego kolumna jońska staje się walcem udekorowanym schematycznymi wolutami, u Moore'a liście akantu głowicy korynckiej wyrzeźbione są z tryskającej wody. A jednak wystarczy raz spojrzeć, aby zrozumieć, jakie antyczne wzory stały się podstawą tych żartów.

Semantyka zastępując budowę formy, jej proporcje, czyni być może z postmodernizmu niewypowiadane do niedawna dopełnienie modernizmu, chociaż dla niektórych jest to już tylko „ostatnie słowo" modernizmu. Tak czy inaczej ucieczka od obiektywnych kryteriów, proporcji i porządków w krainę ironii, dowcipu i skojarzeń odbiera krytyce jej wypróbowane metody i skazuje na wyjaśnianie i „otwieranie" tej nowej architektury wytrychem paradoksu. ■

16. Piazza d'Italia w Nowym Orleanie projektu Charlesa Moore'a – „głowica koryncka"



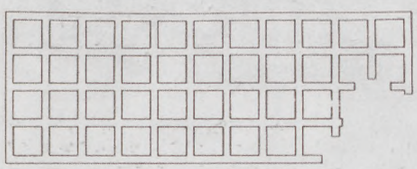
16



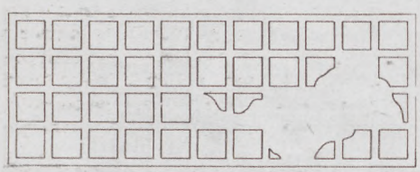
Idea katastrof

- według Masayuki Kurokawy

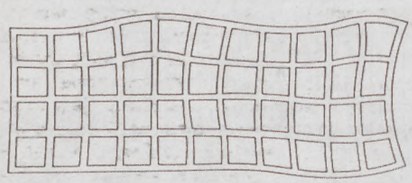
W ostatnich swoich projektach Kurokawa regularnie stosuje „kraty", często w postaci ścian z otworami, za którymi kryją się właściwe ściany z oknami. Tego typu rozwiązania pojawiają się u niego przede wszystkim w budynkach mieszkalnych. To zaskakujące rozwiązanie, mające cechy paradoksu, „ukrywa" jakby prawdziwe oblicze domu przed środowiskiem zewnętrznym. Podobne poszukiwania możemy zaobserwować u wielu architektów zaliczanych do kierunku postmodernistycznego. Kurokawa uzasadnia stosowanie „krat" swoją własną teorią – „ideą katastrof". „Katastrofa" jest dla Kurokawy terminem estetycznym i nową formą życia. Na ile ta teoria jest „wymyślona", a na ile przystaje do wywodu Daniela Karpińskiego, pozostawiamy do oceny Czytelnikom. Podano wg *„The Japan Architect"*



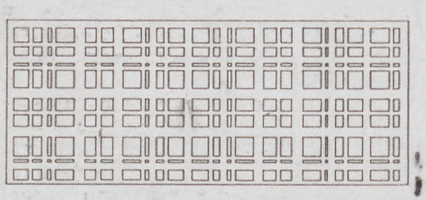
Katastrofa 1. Znaczenie (idea) zaczyna być niszczona – destrukcja systemu. Znaczenie (idea) planu zaczyna się rozpraszać i rozchodzić. Po destrukcji pozostaje jednak pogłos (rewerberacja) – cień obrazu. Jak japoński duch, który tradycyjnie przedstawiony jest bez nóg.



Katastrofa 2. Znaczenie kontrolujące jest wyeliminowane przez inne znaczenia i staje się płynne – pogrzeb systemu. Inne znaczenia nakładają się na pojedyncze znaczenia planu i zaczynają go zasłaniać. Przykładem tego jest sposób, w jaki w niektórych pokojach w stylu „sukiya" zasadnicza rama drewniana przykryta jest niemal całkowicie ceramicznymi materiałami ściennymi, ale mimo to widoczna w kilku miejscach.

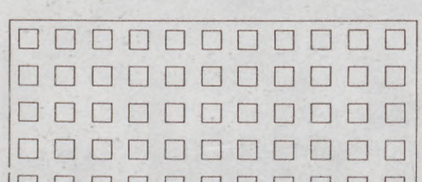


Katastrofa 3. Deformacja znaczenia – spaczenie systemu. Transformacja lub odbicie lustrzane jednego znaczenia planu w celu produkcji pustych lub wykręconych obrazów. Jak Drakula.

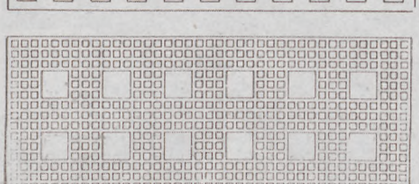


Katastrofa 4. Dwa znaczenia spotykają się i reagują na siebie – wzajemna penetracja systemu. Spotykając się i kolidując ze sobą dwa sprzeczne znaczenia planu wytwarzają nowe znaczenie. Ten efekt powstaje w architekturze w stylu „sukiya", gdy jeden element wprowadzony jest w zestaw elementów standardowych. Jak hermafrodyta lub dr Jekyll i mr Hyde.

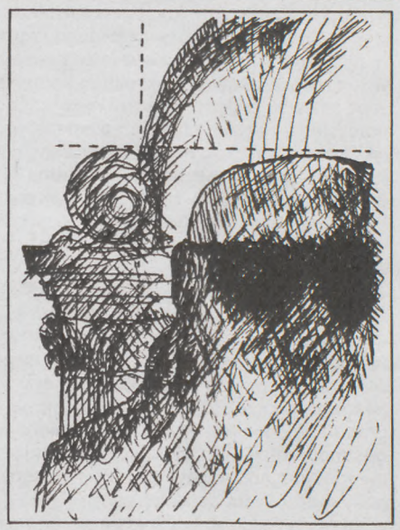
Katastrofa 5. Jedno znaczenie jest przekształcone w przeciwne znaczenie w ciągłości – konwersja systemu. Jedno znaczenie planu w sposób ciągły przekształca się w przeciwne znaczenie planu. Lita ściana, w której są otwory, stopniowo przechodzi w pustą kratę (lub konstrukcję słupowo-belkową). Jak syrena lub sfinks.

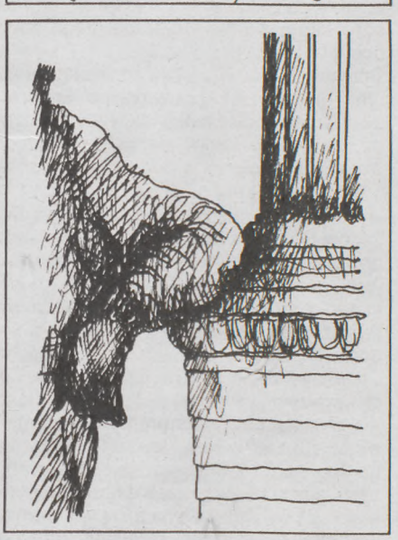


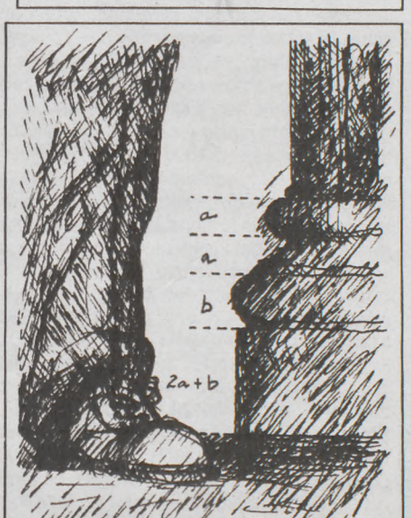
Katastrofa 6. Element przejściowy, który jednocześnie zawiera w sobie dwa sprzeczne znaczenia – system ambiwalentny. Ściana z otworami staje się kratą lub konstrukcją słupowo-belkową w miarę jak wzrasta wielkość otworów. Stan przejściowy, punkt przejścia między ścianą (litą) a kratą (pustką) zawiera równocześnie oba znaczenia. Jak neutralna istota ludzka.



Katastrofa 7. Dwie rozbieżne fazy równocześnie zawierają to samo znaczenie – podobieństwa w rozbieżnych fazach. Tworząc podobieństwa w trzech różnych fazach miasta, architektury i mebli można doprowadzić do kolizji znaczenia i formy faz, aby podkreślić podobieństwa w nich istniejące i ustabilizować ich strukturę semantyczną. Oglądany z bliska projekt daje wrażenie jednego rodzaju kraty, oglądany z daleka wydaje się inną kratą. Jak Lilipuci i Brobdinagowie w *Podróżach Guliwera.*







Socjosemiotyka architektury

Jorge Glusberga

Marta Herman

Jorge Glusberg, argentyński architekt a zarazem teoretyk architektury związany z Centro de Arte y Comunicaciòn w Buenos Aires, zaprezentował swoją teorię „Socjosemiotyka architektury" już na międzynarodowym spotkaniu krytyków architektury w 1978 roku podczas XIII Międzynarodowego Kongresu Architektów w Meksyku.

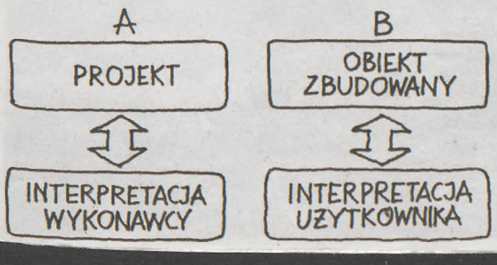
Proponowana przez Glusberga metoda badań architektury i kształtowanej przez nią przestrzeni nosi nazwę socjosemiotyki, czyli semiotyki otwartej. Konieczność jej stworzenia tłumaczy on z jednej strony szczególną rolą, jaką może pełnić obecnie krytyka, która dzięki istnieniu środków masowego przekazu w znacznym stopniu kształtuje sposób widzenia i rozumienia architektury przez przeciętnego homo habitants oraz, z drugiej strony, brakiem precyzji i wnikliwości charakteryzującymi istniejące dotychczas metody.

Propozycja Glusberga dotyczy poszerzenia semiotyki o inne dziedziny wiedzy, jak socjologia, psychologia, historia, historia kultury, ekonomia, geografia – dzięki którym możliwe jest zrozumienie czy też rekonstrukcja mechanizmów, jakie doprowadziły w danym miejscu i czasie do powstania określonego obiektu. Uważa on, że jedynie znajomość kontekstu historyczno-kulturowego i architektonicznego – w jakim powstało dane dzieło i jaki przecież miał wpływ na samego architekta – poszerza a niekiedy decyduje o właściwym odczytaniu znaczeń zawartych w analizowanej budowli.

Przedmiotem badań socjosemiotyki jest nie tylko sama architektura, ale i wszystko to, co jest z nią związane, np. wpływ, jaki wywiera na relacje międzyludzkie czy zespoły zachowań etc. Taki sposób widzenia problematyki uzasadniony jest przez to, że architektura stanowi dziedzinę, która w sposób stały i istotny modyfikuje otoczenie człowieka poprzez stwarzanie sztucznej przestrzeni jego codzienności, a ponadto nasyca znaczeniami bądź komunikatami.

Glusberg twierdzi, że powstające budowle (zarówno w fazie projektu jak i po zrealizowaniu) to nie tylko zespoły znaków, ale w pewnych sytuacjach komunikaty o określonej treści, kanale i kodzie, które mają wywołać konkretne relacje oraz tworzą relacje między obiektem a odbiorcą.

Zaistniałe w procesie tworzenia architektury relacje są odmienne i można je zilustrować następująco:



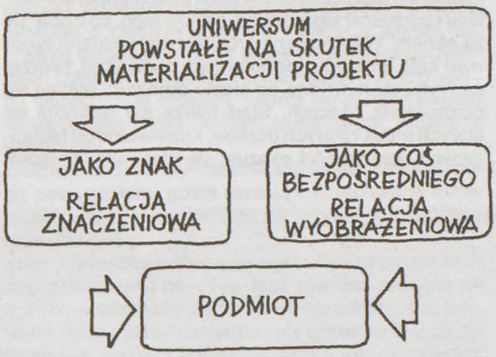
W sytuacji A projekt, oprócz istniejących w nim elementów znaczących, zawiera elementy komunikujące i jest w pewnym stopniu podsumowaniem tego, co zdarzyło się w trakcie jego powstawania, a co czasem jest możliwe do odczytania (np. dyskusje z innymi profesjonalistami, zmiany powstałe na życzenie użytkowników czy też instytucji zamawiających). Również sam sposób, w jaki został on sformułowany jest komunikatem sensu stricto w całości czytelnym dla realizatorów (inżynierów, murarzy etc.).

W przypadku B powiązania, które mogą tu zaistnieć, są bardziej skomplikowane – architektura tylko w pewnym sytuacjach odczytywana jest jako komunikat i zależy to głównie od stosunku użytkownika do niej (istnienie poczucia dystansu bądź jego brak). Jeżeli jest to jego otoczenie – przestrzeń, w której żyje i porusza się na co dzień i która łączy się z jego powszednim rytuałem – to jest ono tak głęboko zakodowane w jego świadomości, że odbiera je jako coś własnego i naturalnego; widzi je wprawdzie, ale nie przygląda się, nie analizuje ani nie „czyta". Wówczas architektura nie pełni roli komunikatu, a jej walor semantyczny odbierany stale i nie uświadamiany pozostaje w ścisłej łączności ze zwyczajami i zachowaniami. Relację zachodzącą w tym wypadku Glusberg (za J. Lacanem) nazywa „relacion imaginaria" (relacja wyobrażeniowa). Jest to w pewnym sensie nawiązanie do koncepcji B. Spinozy, wg którego to, co wyobrażone, pochodzi z bezpośredniej relacji między człowiekiem a światem.

Ten sposób odbioru architektury jest tym bardziej zrozumiały, że przecież ona sama dostosowywana jest do kształtu życia oraz funkcji, jakie pełni człowiek w danym społeczeństwie, a z kolei i on dopasowuje swoje zachowanie do otoczenia.

W sytuacji, kiedy istnieje dystans między architekturą a odbiorcą (np. przy zetknięciu się z nieznanym miastem), elementy znaczące przestrzeni architektonicznej zostają dostrzeżone, a nawet mogą stanowić komunikat. Ten ostatni przypadek ma miejsce, np. przy analizie dawno powstałych budowli, w których, parafrazując słowa Goethego: „architektura jest zamrożoną muzyką" i można zobaczyć „zamrożoną" historię – przeszłość utrwaloną w materiale znaczącym, odbijającym ówczesny system ekonomiczny, kulturę, dawne kryteria artystyczne czy też wymagania funkcjonalne. (Oczywiście możliwość odczytania zależy od znajomości kodu.)

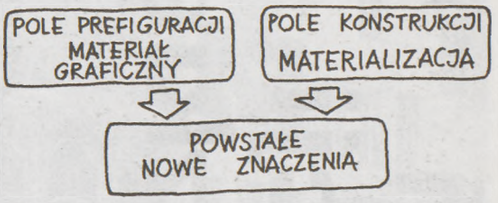
Obie te relacje Glusberg ilustruje następująco:



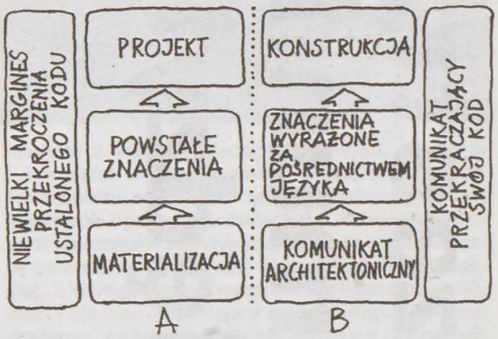
Architektura może również nie tyle sama tworzyć komunikaty, ile być wykorzystana jako element sformułowanej do potrzeb propagandy czy reklamy wiadomości, np. jako „rekwizyt" fotografii „malowniczych miejsc", atrakcyjnych miejscowości etc.

Przedstawione wyżej relacje nie wyczerpują, zdaniem Glusberga, całości problematyki związanej z „komunikowaniem się" architektury. Kolejnym aspektem jest stosunek języka architektonicznego do języka (mowy). Każdy powstały produkt praktyki architektonicznej napotyka swój korelat w języku, w wyniku czego całe pole semantyczne dotyczące przestrzeni jest strukturalnie włączone do języka. Język przecież dostarcza określeń umożliwiających myślenie o architekturze oraz odczytanie jej znaczeń czy komunikatów. Według Glusberga jest to jeden z najważniejszych czynników wpływających na sposób interpretacji architektury oraz relacji, jakie tworzą się dzięki niej lub w jej otoczeniu.

W procesie tworzenia obiektu architektonicznego następuje zjawisko konkretyzacji znaków, które dzięki swemu zmaterializowaniu wywołują skojarzenia czy wyobrażenia, mogące stać się impulsem bądź przyczyną powstania wokół nich nowych znaczeń. Sytuacja taka zdarza się najczęściej przy zetknięciu z projektami zawierającymi oryginalne rozwiązania przestrzenne przeciwstawiające się ustalonym konwencjom czy stereotypom myślenia o architekturze – oczywiście zależy ona również i od odbioru. Glusberg tak to ilustruje:



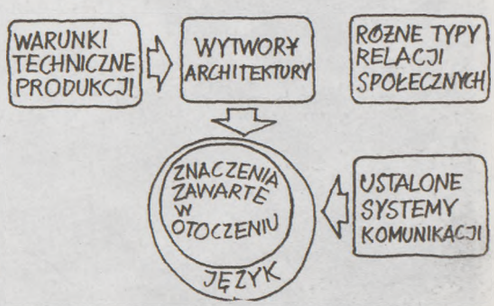
Zaistnienie takiej możliwości nazwanej „komunikacją kreatywną" rozpatruje w płaszczyźnie komunikacji między projektem a jego wykonawcą oraz zbudowanym obiektem a użytkownikiem i ilustruje następująco:



W pierwszym wypadku następuje komunikacja bezpośrednia za pomocą znaków o charakterze ikonicznym, które zgodnie z ideą czytelności projektu są precyzyjne i przejrzyste; kładą nacisk na relacje pomiędzy poszczególnymi elementami. Programowa jednoznaczność znaków tworzących komunikat pozostawia niewielki margines swobody interpretacji przekraczającej ustalony kod. Rzadko też jakość estetyczna samego projektu wzbudza dodatkowe skojarzenia.

„Przekazanie" wiadomości przez zmaterializowany już projekt wymaga pośrednictwa języka (mowy), w którym zostaje ona sformułowana. Ma to istotne znaczenie, bo już sam język pozwala na wiele kombinacji semantycznych i powoduje budowanie komunikatów różniących się choćby odcieniem (na jego treść wpływają też takie czynniki jak gust, wrażliwość artystyczna, panujące konwencje etc.). Również skonstruowany obiekt zawiera (stwarza) nowe efekty znaczeniowe, nie przewidywane przez architekta w trakcie pracy. Czynniki te sprzyjają procesowi powstawania nowych znaczeń, co doprowadza do przekraczania ustalonego kodu.

Interpretacja ta jest w znacznym stopniu zdeterminowana istniejącym już universum architektonicznym – jego kształtem oraz językiem, który pozwala go nazwać i określić. Z kolei ta interpretacja wpływa nie tylko na relacje „człowiek–przestrzeń skonstruowana", ale i na inne systemy relacji i komunikacji społecznej, np. ruch czy gest. Być może, że i tak, jak w wypadku proksemiki, również kształt i wielkość przestrzeni mają tu znaczenie. System tych zależności Glusberg ujmuje następująco:



I choć Glusberg uważa, że architektura nie jest „środkiem komunikacji", lecz poprzez swoje oddziaływanie determinuje relacje komunikacji międzyludzkiej, z jego koncepcji wynika, iż te obydwie funkcje spełnia jednocześnie. ■

Przestrzeń komunikacji międzyludzkiej

Jeremi T. Królikowski

W architekturze ukryte są teksty. Dla jednych jest to oczywiste, dla innych mniej; mniej dlatego, że od czasów budowy wieży Babel ludzie, a wraz z nimi architektura, mówią różnymi językami. Funkcjonalizm zredukował znaczenie formy architektonicznej do wyrażania czynności, którym ma ona służyć, a i funkcje zostały sprowadzone do elementarnej fizjologii, realizowanej według założeń przez wszystkich w jednakowy sposób. Realizację uniformizmu ułatwia fakt, że z zakresu relacji przestrzennych ze szkoły wynosimy znajomość prostych brył geometrycznych, a z zakresu architektury najwyżej powierzchowną znajomość stylów. Jednak na doświadczenie przestrzenne składa się jeszcze wpływ otoczenia, w którym przebywaliśmy – miasta, ulice, domy. Stanisław Vinzenz sądzi i chyba słusznie, że: *krajobraz to oczywiście nie tylko malarskie lub wzrokowe efekty, lecz także gleba, po której stąpamy, na której pracujemy, jej falistość lub równinność, jej wody, morza, rzeki lub moczary – jej powietrze, którym oddychamy; to, co nadaje postać ruchom człowieka, co formuje kroki, jego pracę, jego ręce i nogi, jego postawę, zapewne jego oddech nawet. Inaczej bowiem żyją ludzie tam, gdzie nieustanna mgła, niż gdzie powietrze czyste, horyzont daleki przejrzysty. Innych ruchów nabiera się grzęznąc w moczarach i piachach, niż gdy się stąpa po skałach, innych płynąc po wodach cichych i grząskich, a innych przepływając burzliwe cieśniny.* Każdy człowiek więc – inaczej ukształtowany intelektualnie, emocjonalnie i fizycznie – odmiennie odbiera przestrzeń i odmiennie ocenia jej ukształtowanie. Wobec tego nawet w zakresie kształtowania otoczenia nie jest możliwe odgórne i naukowe ustalenie jedynie słusznych reguł, lecz, aby było odpowiednie, wymaga porozumienia między ludźmi.

Niezależnie od tego, czy i w jakim stopniu jest możliwe bezpośrednie porozumienie psychiczne pomiędzy ludźmi, na pewno w większości przypadków, a jak twierdzą niektórzy wyłącznie, porozumienie jest możliwe poprzez znaki rozumiane w obrębie określonej wspólnoty. Znak w swojej zewnętrznej formie może być przedmiotem, cechą przedmiotu, zdarzeniem lub procesem. Znaki mogą być bądź znakami naturalnymi, symptomami, znakami mówiącymi o psychice, wnętrzu drugiego człowieka, bądź znakami umownymi pośredniczącymi w różnych formach komunikacji międzyosobowej, bądź też kulturowymi, takimi jak dzieła sztuki, formy obrzędowe, obyczajowe, ceremonie – które pośredniczą w międzypokoleniowym procesie wymiany wartości, w tym także informacji, i stanowią dziedzinę kulturowej tradycji. Znaki różnego typu towarzyszą wszelkim formom uczestnictwa we wspólnocie zarówno w relacjach „ja-ty" jak i „my".

Forma architektoniczna sama może być znakiem odnoszącym się do idei religijnych, społecznych, politycznych, do osób, które przyczyniły się do jej powstania, do własnego przeznaczenia. Może oznaczać miejsce, w którym się znajduje, lecz również może ułatwiać lub utrudniać, umożliwiać lub uniemożliwiać przekazywanie innych form znakowych. We współczesnych mieszkaniach brakuje miejsca na książki, trudno się odizolować, aby nie słyszeć koncertu instalacji i odgłosów sąsiedzkich, a także tego, co dzieje się za oknem. Współczesna architektura poddana rygorowi kąta prostego, monotonnym podziałom, tworząca bryły, które trudno od siebie odróżnić, wydaje się pozbawiona znaczeń. Stąd bierze się tęsknota do starych miast i starych domów, które wolne od technicznych uciążliwości okazują się idealnym miejscem kontaktów między ludźmi. Idealna agora miasta antycznego miała mieścić tyle osób, do ilu mógł dotrzeć bezpośrednio głos mówcy. Główne ulice i place służą do prezentacji własnej obecności, boczne do unikania spotkań. Rynki i deptaki są miejscem giełdy towarzyskiej, konwersacji, spontanicznych ekspozycji, koncertów czy spektakli.

Przestrzeń komunikacji międzyludzkiej jest dziś przestrzenią kosmiczną, ale tak jak zawsze znaki przekazywane i odbierane w niej mogą być kodami wzrokowymi, słuchowymi, dotykowymi, zapachowymi, kinestetycznymi, a spośród nich najbardziej nadal są rozwinięte kody wizualne i akustyczne: słowo, liczba, obraz, dźwięk. Bezpośredni przekaz przestrzenny może być podzielony na dwie zasadnicze kategorie – przekaz słowny (werbalny) i bezsłowny (niewerbalny). Kody niewerbalne to mimika, gesty, ruchy i położenie ciała, organizacja przestrzenna zachowania się, sposób chodzenia, wygląd, uczesanie, ubiór, a w sferze dźwiękowej śmiech, płacz, krzyki i szepty, oddech. Świadome i dobrowolne wybieranie określonych odległości w sytuacji, gdy wybór ten jest możliwy, zależy od nasilenia kontaktu emocjonalnego i zamierzonego zakresu porozumiewania się. Gdy wybór jest niemożliwy, sytuacja odczuwana jest jako nieprzyjemna, nieznośna, niemożliwa i duży wysiłek jest skierowany na zmianę lub przetrwanie, jak na przykład w zatłoczonym autobusie. To samo dotyczy nadmiernie zagęszczonych pomieszczeń, w których trzeba przebywać lub mieszkać, co prowadzi do napięć (mogą to być napięcia dodatnie, nie zawsze są one ujemne). Można jednak określić pewną przestrzeń wokół człowieka jako przestrzeń osobistą o niewidzialnych i nieco zmiennych granicach. Obrona przestrzeni osobistej wymaga odpowiednich gestów, postawy i wyboru miejsca, tak aby te wszystkie znaki były należycie rozumiane przez użytkowników przestrzeni. W bibliotece na przykład rozłożenie książek wokół siebie zmusza innych użytkowników do zajmowania bardziej odległych miejsc. Na plaży przestrzeń osobista jest określona przez wielkość koca lub „grajdołka". Możliwość zapewnienia sobie odpowiedniej przestrzeni osobistej jest podstawowym warunkiem ujawniającym zamiar uczestnictwa w komunikacji międzyludzkiej i jego zakres.

Komunikacja międzyludzka to porozumiewanie się nie tylko twarzą w twarz, ale również poprzez przedmioty wytworzone przez człowieka (dzieła sztuki, towary przeznaczone do sprzedaży lub tylko użytkowe, lub służące tylko do oglądania). W ten sposób przedmiotem komunikacji międzyludzkiej są obrazy i rzeźby na wystawie, plakaty na słupach ogłoszeniowych i same słupy ogłoszeniowe, wystawy sklepowe i sposób urządzenia sklepu, samochody, budynki i wszystko to, co przekazuje informacje o człowieku w sposób zamierzony lub niezamierzony.

Komunikacja międzyludzka bezpośrednia jak i po-

1

Fot. Marta Herman

Fot. Marta Herman

2

Fot. Marta Herman

3

średnia może być jednokierunkowa lub dwukierunkowa. W operze jest wyraźny podział na nadawców i odbiorców, teatr awangardowy usiłuje tę różnicę zatrzeć. Na zebraniu teoretycznie każdy ma prawo głosu, w zwykłej rozmowie w zasadzie obie strony są równouprawnione. W komunikacji między obiektem a człowiekiem pozornie tylko „dziad mówi do obrazu", a nie „obraz do dziada". Wymiana informacji jest dwustronna, choć tu nadawcy i odbiorcy przeważnie są anonimowi. Puste miejsce na chodniku informuje o możliwości zaparkowania samochodu, jego właściciel pozostawia przechodniom znak w postaci czarnych, tłustych plam mówiących – „byłem tu". Schody w zamiarze projektanta i wykonawcy służą również do informowania o możliwości chodzenia po nich. Jeżeli są drewniane, już po krótkim czasie widać, czy ktoś z nich korzysta, kamienne są „bardziej odporne". Tendencje współczesnej architektury do używania materiałów niezniszczalnych uniemożliwiają tego rodzaju przekaz.

Powracając do bezpośredniej komunikacji międzyludzkiej trzeba wspomnieć o proksemice określanej jako nauka o systemie niewerbalnej komunikacji twarzą w twarz. Jej twórca – E.T. Hall – twierdzi, że w zależności od tego, czy porozumienie się ma charakter bardziej intymny czy bardziej publiczny odległości pomiędzy uczestnikami tego zdarzenia są mniejsze bądź większe, bardziej lub mniej ingerują w przestrzeń osobistą, zawężają ją bądź rozszerzają. Można zatem wyciągnąć wniosek, że niewielkie zamknięte pomieszczenia skłaniają do rozmów o charakterze intymnym, podczas gdy na otwartej przestrzeni muszą być spełnione wymagania odpowiedniego dystansu wobec innych. Możliwość wyrażenia odpowiedniej do rodzaju kontaktu przestrzeni osobistej zależy od formy przestrzeni otoczenia. W tłoku jest to niemożliwe. W miejscach ruchliwych potrzeba odpowiedniego dystansu nie może być zachowana, a ruchy i zachowanie podporządkowane jest zachowaniu ogółu. Trudno zatrzymywać się na pasach przejścia czy w tunelu kolejowym. W miejscu publicznym gestykulacja i zachowanie są bardziej kontrolowane niż w miejscach uznanych za własne, np. we własnym mieszkaniu. Do pewnego stopnia miejsce narzuca sposób zachowania się i wyznacza zakres ekspresji osobistej. Inaczej na ogół człowiek zachowuje się w barze samoobsługowym, w restauracji, na stadionie, w muzeum. Z tych kilku przykładów widać, że zakres i rodzaj komunikacji międzyludzkiej jest określony poprzez ograniczenia przestrzenne wyznaczające dostępność i warunki spostrzeżeniowe (wizualne, akustyczne itd.), powodujące selekcję uczestników. Dlatego miejsca trudno dostępne – góry, jeziora umożliwiają inne zakresy komunikacji niż ruchliwy plac. W zakresie komunikacji niewerbalnej pośredniej forma przestrzenna umożliwia uporządkowanie i dostępność przedmiotów znaczących. Dlatego wychodzi się z towarami na ulicę, znosi przegrody pomiędzy sklepem a ciągiem ulicznym, niektórzy artyści niechętnie wystawiają swoje prace w zamkniętych galeriach i dążą do ekspozycji w miejscach publicznych – na dworcu, pod mostem, tworzą się uliczne zespoły koncertujące przed domami towarowymi, muzeami, kościołami.

Zróżnicowane formy komunikacji międzyludzkiej mogą powstać tam, gdzie istnieją zróżnicowane formy przestrzenne pozwalające na zmienność zakresu uczestnictwa.

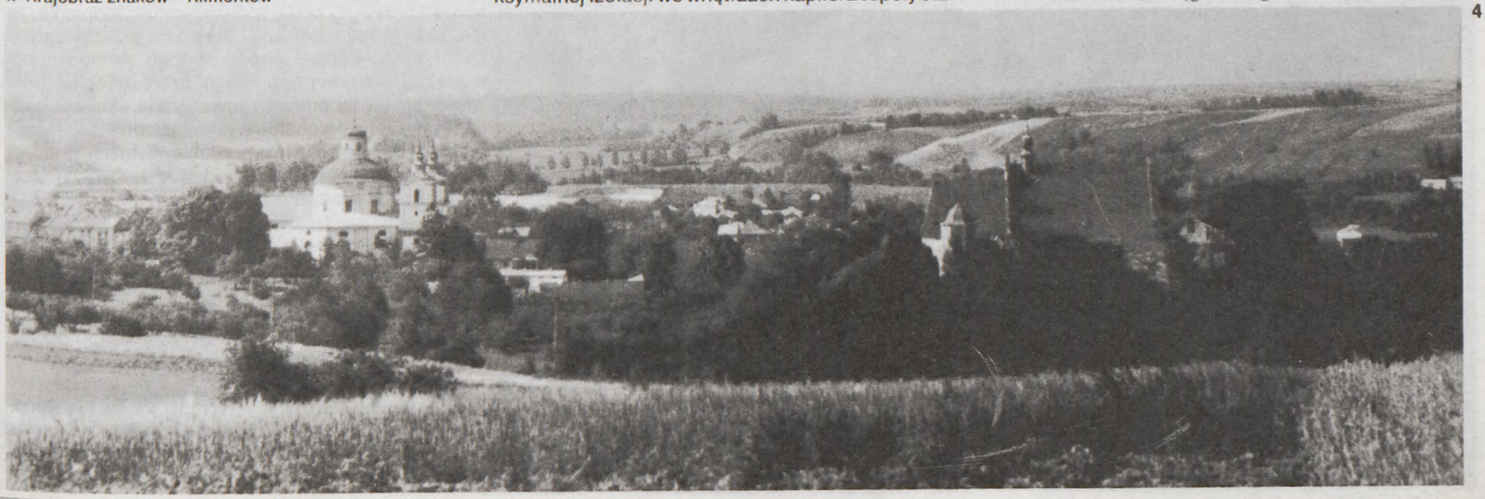
Średniowieczny rzemieślnik wychodził ze swym towarem przed dom, na ulicę, lecz również zamykał się w swym warsztacie oddzielonym przedprożem, portalem i murami tworzącymi strefy uczestnictwa. Zróżnicowane wnętrza kościelne wraz z ich otoczeniem dostarczają przykładów na zróżnicowanie komunikacji międzyludzkiej od bez mała maksymalnych możliwości „giełdy towarzyskiej" przed wejściem do maksymalnej izolacji we wnętrzach kaplic. Zespoły staromiejskie z wielkimi placami rynkowymi, głównymi i bocznymi ulicami, wąskimi uliczkami, zaułkami i przejściami, wyodrębnionymi dziedzińcami domów, klasztorów i pałaców, z budynkami, których wnętrza są zróżnicowane i zindywidualizowane stanowią jasny schemat dla organizacji komunikacji międzyludzkiej, z którego można wyodrębnić miejsca dla wielu ludzi i dla niewielu, miejsca łatwo dostępne i trudno dostępne, ruchliwe i spokojne, hałaśliwe i ciche, jasne, dobrze oświetlone i ciemne, mroczne, zamknięte i otwarte, przymknięte i uchylone, uroczyste i zwyczajne, ceremonialne i spontaniczne, oficjalne i własne, publiczne i prywatne, będące dziełem sztuki i dziełem przypadku, lubiane i nielubiane, pełne znaczeń i milczące, a wszystkie pobudzające wyobraźnię przestrzenną. Przeciwieństwem tego zróżnicowania są współczesne wnętrza osiedlowe ani duże, ani małe, ani ciche, ani hałaśliwe, ani osłonięte, ani nieosłonięte, ani spokojne, ani ruchliwe.

Przeciwstawione powyżej formy same w sobie ani nie zmuszają ludzi do porozumiewania się, ani nie uniemożliwiają tego, pozwalają na uczestnictwo w nim z różnym wysiłkiem i w różnym zakresie.

W architekturze zawarte są znaki. Ale od czasów, gdy przestano budować gotyckie katedry znaków w architekturze jest coraz mniej. W *czasach nowożytnych* – pisze Mieczysław Porębski – *funkcje obrazu architektonicznego ulegają rozdzieleniu i uniezależnieniu. Polem kontaktu z tajemnicami uniwersum staje się najpierw wyodrębniony obraz stalugowy, potem wyzwolony z więzów miejsca i czasu druk: rycina, po niej książka, wreszcie połączenie obu nurtów – malarskiego i literackiego: kinowa sala projekcyjna, jaskinia współczesnych zbiorowych inicjacji i metonimicznych partycypacji i bardziej prywatny prezydujący naszym wnętrzom mieszkalnym telewizor.* Jednakże niezależnie od związku architektury ze znakami zawartymi w rzeźbie, malarstwie, muzyce, słowie, niezależnie od ucieczki sztuki w wolną i niezależną przestrzeń, architektura zawsze chroniła i nadal chroni znaki. Biblioteka, księgarnia, galeria, teatr, muzeum,

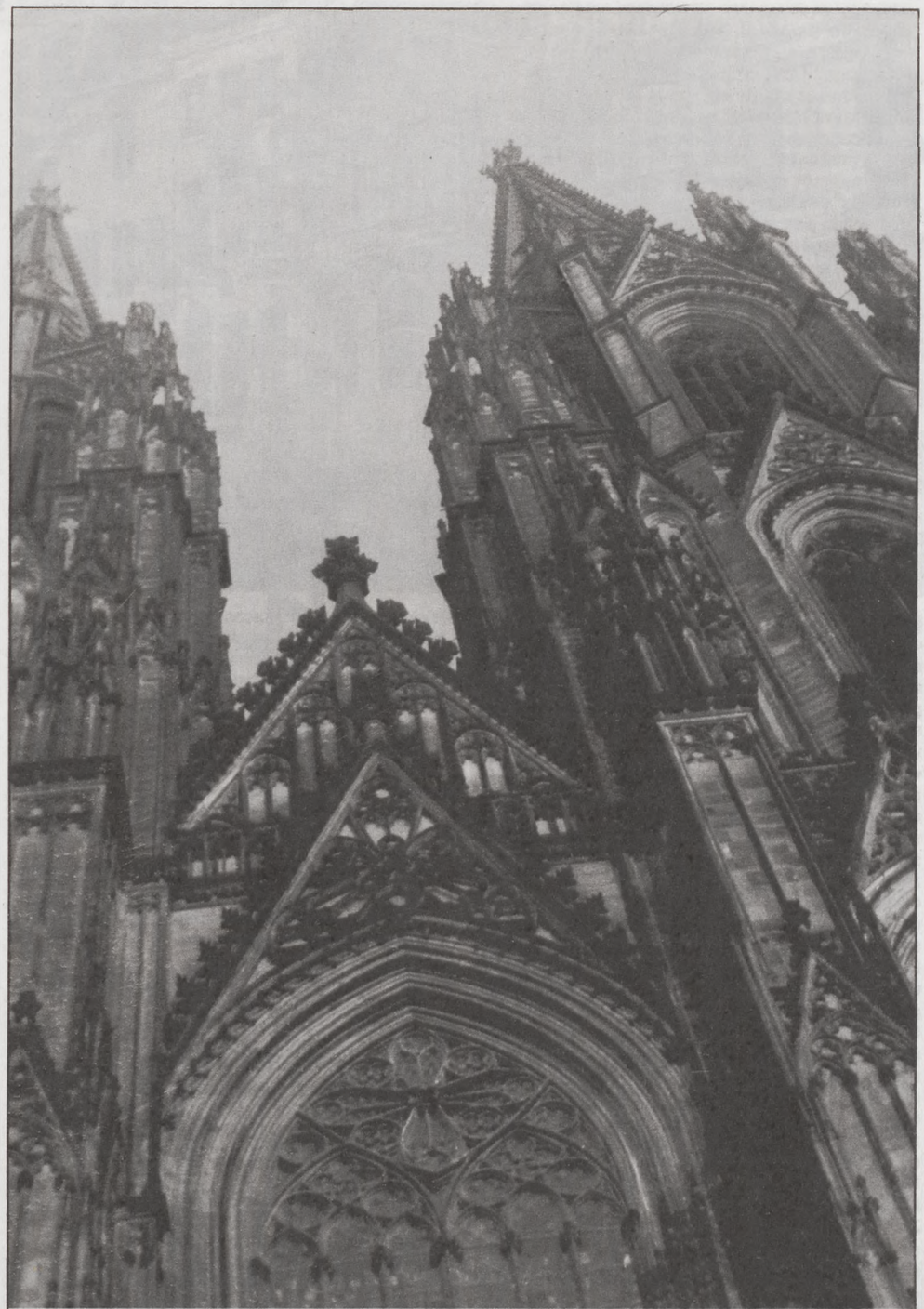
1. Znak w krajobrazie – pomnik Kolbego pod Turbaczem
2. Fasada jako znak
3. Znaki na fasadzie
4. Krajobraz znaków – Klimontów

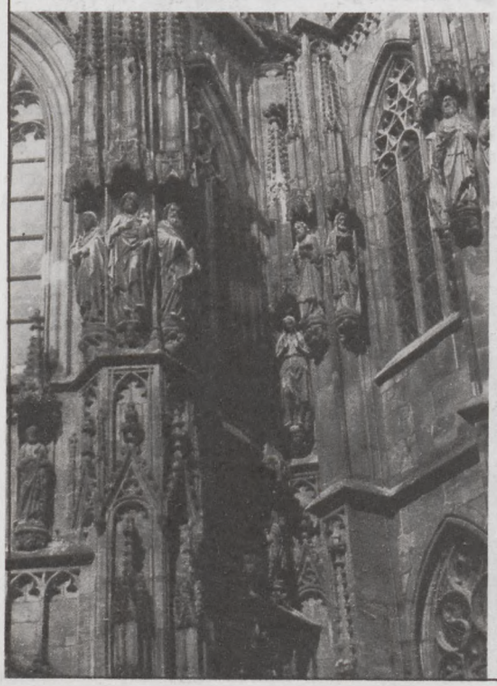
4

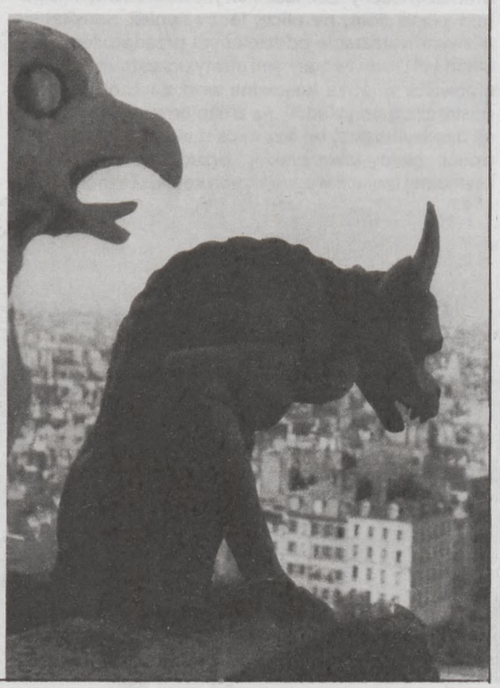


Fot. Marta Herman

5







filharmonia, sala koncertowa, studio radiowe, telewizyjne, filmowe, a przecież i mieszkanie – wszystko to wbudowane jest we względnie trwałą przestrzeń wpisaną w miasto. Znak architektoniczny albo ingeruje w przestrzeń innych znaków bądź jest wobec nich obojętny lub z nimi współdziała.

Architektura-nic, oparta na haśle „moins est plus" dąży do zastąpienia podziałów architektonicznych podziałami klimatycznymi. Stąd kurtyny cieplne, które pozwalają na szybki przepływ ludzi, na łatwy dostęp z ulicy do wnętrza, w projektach wielokilometrowe kopuły geodezyjne i powłoki wiszące, w utopijnych marzeniach pola elektromagnetyczne stabilizujące poruszanie się po określonych płaszczyznach zastępujących stropy. Stąd wielkie płaszczyzny szyb, które są zasłaniane firankami, zamalowywane pasami ostrzegawczymi, rozbijane nie tylko przez chuliganów, ale i przez nieostrożnych przechodniów. Ta zasada mająca dać swobodę powoduje chaos.

Architektura-tło, często określana jako neutralna, prowadzi do szarych, płaskich elewacji „nie ingerujących" w widowisko życia publicznego. Jeżeli zaś to ostatnie jest również szare, całość przedstawia się smętnie. Architektura-tło rozumiana jest czasem jako scenografia. Dlatego pojawiają się płaszczyzny mozaiki, malarstwa ściennego, płaskorzeźb, reliefów, rzeźb wolno stojących, akcentów plastycznych – nieraz bez żadnego związku z tym, co się dzieje dookoła – po to, aby wykonać plan „estetyzacji na głowę mieszkańca".

Architektura-narzędzie jest tylko tym i właśnie tym do czego służy, niczym więcej. Jest więc pozbawiona ozdób i zbędnych form. Sterylne, technologiczne formy mają informować wyłącznie o przeznaczeniu. Doprowadziło to w końcu do swoistej stylizacji, jaką jest nurt „high-tech". Co prawda, jak wskazuje działanie Centre Pompidou, daje to pewne możliwości w wymianie znaków.

Architektura-reklama staje się nieraz bardziej architektoniczną reklamą, gdy budynek pokryją olbrzymie plansze, neony narzucające odbiorcy swe treści poprzez agresywną formę.

Architektura przypadkowa powstaje jako niezaplanowany wynik gry sił dążących do realizacji form przestrzennych niezgodnych z narzuconym porządkiem przestrzennym lub poza jego działaniem, tak jak to ma miejsce w samorzutnym bieda-budownictwie lub w budownictwie osób czy instytucji mogących ignorować ten porządek. Architektura przypadkowa może też być wynikiem gry przestrzennej użytkowników w ramach pewnych zaprojektowanych reguł.

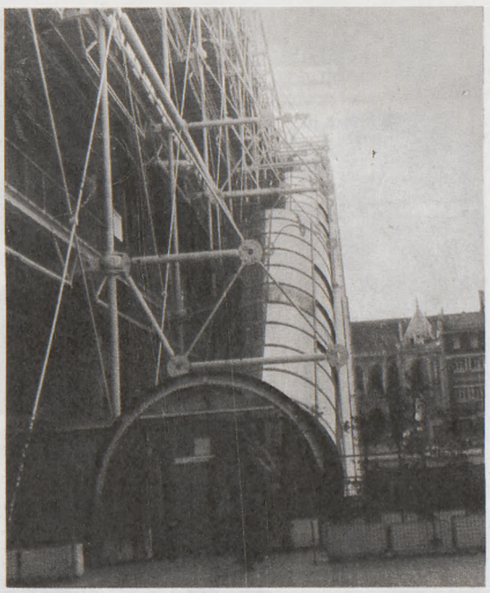
Architektura monumentalna będąca czasem swoistą trwałą reklamą bądź pewną formą architektury sakralnej unieruchamia spontaniczność działań. Z nią najczęściej wiążą się ceremonie, obchody, uroczystości. Dzisiaj jest to często architektura formalistyczna i abstrakcyjna.

Antyarchitektura, której najlepszym przykładem są tzw. osiedla mieszkaniowe, powstaje jakby z przyzwyczajenia do pewnych zasad tworząc miejsca, tak jak już wspomniałem, ani duże, ani małe, ani ciche, ani hałaśliwe, ani osłonięte, ani nieosłonięte, ani spokojne, ani ruchliwe.

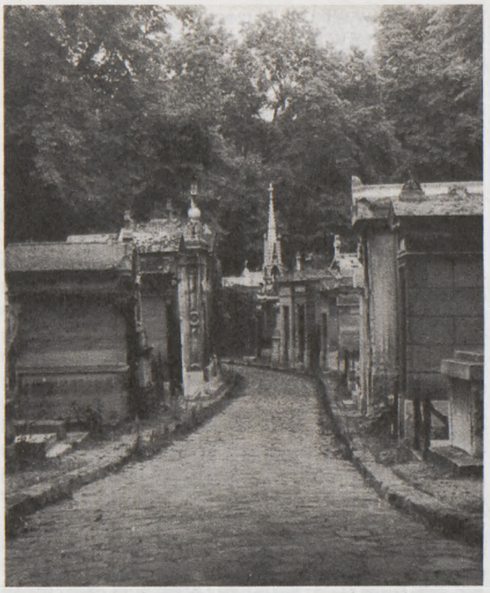
Rola architektury w zakresie przekazu znaków to rola wzajemnie powiązanych przestrzeni, pomiędzy którymi nie zachodzą zakłócenia. Kolizje przekazów są jednak pospolitymi faktami. C.A. Doxiadis opisuje, że w pewnym miasteczku greckim mieszkańcy jednej z ulic zaprotestowali przeciwko wprowadzeniu tam ruchu kołowego, podając przy tym uzasadnienie, że nie będą mogli rozmawiać stojąc na przeciwległych chodnikach. Kolizje innego rodzaju zachodzą np. w pasażu handlowym, w którym część przechodniów zaspokaja swoje potrzeby towarzyskie, inni zaś koncentrują się na oglądaniu wystaw sklepowych. Nieraz można spotkać rozwiązania takiej sytuacji poprzez zróżnicowanie poziomów chodnika. Na Rynku Starego Miasta w Warszawie sprzedawcy prac plastycznych sytuują się często we wnęce portalu, rozwieszając swoje prace na ścianie budynku. Chodnik składa się z trzech nieznacznie zróżnicowanych poziomów podnoszących się ku budynkowi, których przekroczenie wymaga nieznacznego podniesienia stopy. Okazuje się, że stopień zainteresowania pracami przejawia się w przekroczeniu kolejnych niewielkich progów. Oglądający, który wchodzi na najwyższy stopień, prawie zawsze ma zamiar kupienia pracy. Zróżnicowanie przestrzeni handlowej rynku jest czasami niezwykle złożone. Poza różnicami w poziomach podłogi istotne jest przykrycie najbliższego otoczenia skle-

6, 7

Fot. Marta Herman

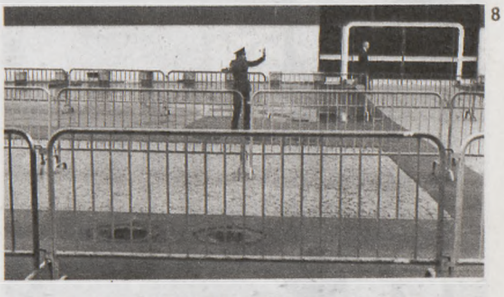


Fot. Marta Herman



5. Znaki w architekturze (od sylwety do rzeźby i detalu) – Kolonia, Akwizgran, Paryż – Notre Dame
6. Przestrzeń komunikacji – Centrum im. G. Pompidou w Paryżu
7. Przestrzeń pamięci – chentarz Père Lachaise w Paryżu
8. Przestrzeń relacji I: z cyklu „Barierka" Krzysztofa Pruszkowskiego
9. Przestrzeń relacji II: Plateau Beaubourg w Par[illegible]

Fot. Krzysztof Pruszkowski



8

pów bądź w sposób stały, jako podcienia i zadaszenia, bądź zmienny, jak markizy. Zmienność dostępności i zakresu komunikacji międzyludzkiej regulowana jest także przez szerokość wejścia do sklepu, kolejne przewężenia, a także poprzez różne szerokości kontuaru umożliwiające uzyskanie większego lub mniejszego dystansu. Selekcja przekazu znaków może odbywać się w sposób płynny przez stopniowanie barier symbolicznych, wizualnych, akustycznych, bądź też w sposób nieciągły tak jak np. oddzielenie zamkniętymi i monumentalnymi ścianami BGK w Warszawie od ruchliwych Alej Jerozolimskich i Nowego Światu.

Porozumiewanie się z innymi wymaga umiejętności porozumiewania się z samym sobą. Komunikacja międzyludzka związana jest z mniejszym lub większym napięciem skupienia uwagi, krótko- lub długotrwałym. Przestrzenie oddziałujące na uwagę, to przestrzenie skupiające i rozpraszające. Te ostatnie mogą przekazywać jednocześnie znaki i informacje odbierane jako szum – np. ruchliwy rynek lub ulica z przewagą ruchu samochodowego. W tej przestrzeni komunikacja międzyludzka, o ile jest możliwa, ma raczej charakter spontaniczny lub automatyczny.

Przestrzenie skupiające uwagę – spokojne uliczki, aleje, nastrojowe wnętrza kawiarni, ciche wnętrza kościoła, muzeum, las, góry – są przestrzeniami sprzyjającymi temu, ale wszystko zależy od skupienia wewnętrznego.

Tym, co umożliwia porozumiewanie się jest spotkanie. Przestrzenie architektoniczne mogą być pod tym względem przyciągające lub odpychające. Przestrzeń przyciągająca to ta, w której nie traci się czasu, w której coś się dzieje, ale w razie potrzeby można znaleźć spokój, to przestrzeń, w której można oczekiwać – przewidzianego lub nie – zdarzenia czy spotkania. Miejsca te, które w pewien sposób trwale przyciągają ludzi pobudzając ich twórczość i inwencję określane są jako posiadające genius loci.

Odznaczają się wybitnie indywidualnym charakterem przestrzennym, a trwałość ich genius loci związana ze środowiskiem ludzkim wiąże się także z nawarstwianiem, ze stałością i odnawianiem wartości przestrzennych. Dla wielu są one – jak nazwał Rafał Malczewski Zakopane – „pępkiem świata" i są bliskie tego, co pojmuje Heidegger jako istotę zamieszkiwania – zamieszkiwać bowiem to – *być wprowadzonym w spokój* [...] *w wolną przestrzeń* [...] *która zachowuje wszystko dając pole jego istocie.* Nie można sprowadzić architektury do ograniczonej funkcji, zastąpić ją technologią, wyznaczyć normatywami, narzucać za pomocą znaczeń i informacji zbędnych, tłumiących własne przeżycia. Człowiek potrzebuje orientacji w przestrzeni, realizacji funkcji bardziej ogólnych nie dających się sprowadzić do ściśle wymierzonych czynności, potrzebuje wolności i bezpieczeństwa, realizacji sensu życia. Architektura powstaje jako rezultat porozumienia między ludźmi, który jest uzależniony od zakresu porozumienia. *Właściwy głód mieszkania nie polega przede wszystkim na braku mieszkań* – stwierdza Heidegger – *właściwy głód mieszkania polega na tym, że śmiertelni zawsze dopiero szukają utraconej istoty zamieszkiwania, że muszą dopiero uczyć się zamieszkiwania, a znajdują pełnię istoty zamieszkiwania gdy budują – mieszkając i dla zamieszkiwania myślą.*

Mówiąc o brzydocie i monotonii współczesnej architektury rozpatruje się ten problem przede wszystkim w kategoriach estetycznych i stylistycznych zapominając, że zróżnicowaną organizację przestrzeni umożliwiającą orientację w niej można uzyskać właśnie poprzez daleko idące podporządkowanie funkcjom użytkowym, o ile funkcji użytkowych nie rozumie się w sposób ograniczony. Różne wysokości budynków w osiedlu „Zaspa" w Gdańsku wcale nie umożliwiają odróżnienia jednego od drugiego. Jest to instynktowna reakcja na monotonię, jednak nie prowadzi ona do wytworzenia przestrzeni akceptowanej przez jej mieszkańców. ■

Fot. Marta Herman

9

Architektura na rozdrożu

Ada Louise Huxtable

„The New York Review of Books" Copyright © 1980 NYREV, Inc.
Przedruk za zezwoleniem z kwartalnika „Ameryka" nr 221, jesień 1981

Uważam, że dzisiaj – w przeciwieństwie do jakiegokolwiek innego okresu – architektura znajduje się na prawdziwym rozdrożu. Tradycja Zachodu ma za sobą ponad 25-wiekowy rozwój stylu, od grecko-rzymskich źródeł poprzez humanistyczną rewolucję Renesansu po radykalne przeobrażenia w czasach obecnych. Zmiany dokonane przez przełomy techniki i rewolucję modernistyczną są absolutnie bezprzykładne. Za naszego życia współczesna architektura była witana jako narzędzie zbawienia – i zawiodła. Została wezwana do rozrachunku przez Jane Jacobs i obrońców środowiska. Teraz zaś, w niepokojącej aurze ekstazy i niepewności wycofuje się na ślepo... w imię odmiany? postępu? odkrywania na nowo? kreatywności? – nie wiem, jak to nazwać – z kontekstu społecznego czy środowiskowego w sferę czystej sztuki, do wieży z kości słoniowej.

To, co znaliśmy jako architekturę wieku XX, miało bardzo precyzyjne reguły i definicje oraz widoczny wpływ na świat budowany. Całe to zjawisko jest teraz atakowane i deprecjonowane. Moda nakazuje mówić, że architektura umarła. Słyszymy, że znajdujemy się w okresie postmodernizmu. Żadna z reguł przestrzeganych przez modernistów w ciągu minionego półwiecza nie utrzymała się. Ta „rewolucja przeciwko rewolucji" jest dziś przedmiotem wielce ożywionej dyskusji między architektami, historykami, teoretykami i krytykami. Rodzi ona znacznie większe namiętności niż budowanie, ale wywrze głęboki wpływ na to, co się będzie budowało później, co przecież w końcu obchodzi nas wszystkich. Za naszego życia tak już przywykliśmy do rewolucji, że traktujemy je nonszalancko. Nigdzie nie zaszły radykalniejsze zmiany niż w środowisku antropogenicznym wieku XX. Widzieliśmy, jak miasta eksplodowały, a ich sylwetki zmieniały się w niewiarygodne zestawy szkła, stali i betonu, niepodobne do niczego znanego przedtem. Jedynie nazwy pozostają te same. Nic z tego nie mogłoby powstać – choćby tylko ze względu na inżynierię i technikę – w żadnym innym stuleciu; nowoczesna architektura krajobrazu miejskiego stała się powszechnym stylem wieku XX. Nieważne, czy się komuś podoba, czy nie. Nie potrzebowała niczyjej zachęty ani zezwolenia.

Czy ktokolwiek jeszcze pamięta, jak ciężko walczyła awangarda o akceptację tej rewolucji? Czy ktoś pamięta tę intelektualną ofiarność, ewangeliczną pasję, zapamiętałe wysiłki na jej rzecz? Zaklęty krąg tych, co się łączyli w tej wizji? Te straszliwie szokujące i będące „ostatnim krzykiem mody" wystawy architektury w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej w latach trzydziestych i czterdziestych? Protesty witające tych, którzy śmieli budować „nowoczesne" domy? Kontrowersje na temat płaskich dachów? Misjonarskie pokazy „dobrego projektowania"?

Niektóre z owych przełomowych dzieł widnieją dziś w rejestrze pomników narodowych. Towarzystwo Ochrony Zabytków Nowej Anglii przejmuje rewolucyjny dom Waltera Gropiusa w Lincoln w stanie Massachusetts. Książki i rozprawy mające nas przekonać o apokaliptycznej nieuchronności modernizmu dołączyły do Albertiego i Palladia w zbiorach książek rzadkich. Akceptacja nowoczesnej architektury nastąpiła przez połączenie techniki i ekonomii, które zdołało osiągnąć to, czego lekcje dobrego smaku i etyki nie potrafiły.

Istnieją oczywiście kazania w kamieniu i lekcje w murze i jest wiele ironii w retrospekcji. Dziś nie ma już pewności co do czegokolwiek. Nie ma żadnych prawd, których można by się trzymać, żadnych mierników czy ideałów, które można bezpiecznie i powszechnie stosować. Nie jest bynajmniej niespodzianką, że zasady nowoczesnej architektury – tak niewzruszone, tak znakomite, o takim darze objawiania piękna i prawdy – są krytykowane. O wiele łatwiej jest dostrzec, że zawiodło wybujałe marzenie o wybawieniu przez projektowanie. O tyle łatwiej jest udokumentować głupotę, rozkład i przesadę niż pamiętać o wizji i zamierzeniach. Niepowodzenia nowoczesnej architektury są tak olbrzymie i tak widoczne – znajdują się na każdym rogu ulicy. Widzimy niepowetowane szkody, jakie odrzucenie przeszłości, nieopatrzne i bezmyślne burzenie naszej spuścizny, katastrofalnie wadliwa skala, rujnacja równowagi środowiska naturalnego, ignorowanie ciągłości kultury urbanistycznej wyrządziło naszym miastom.

Podobnie jak wszystkie inne ideały modernistów były nieuchwytne i niemożliwe do zrealizowania. Dość to smutne, a nawet trąci arogancją, że obecne pokolenie nie zastanawia się, co tak bulwersowało. W kołach zazwyczaj określanych mianem awangardy nowoczesna architektura z jej osobliwym kanonem norm jest niemodna. Wykazy firm wydawniczych wypełniają takie tytuły, jak *The Failure of Modern Architecture* [Porażka nowoczesnej architektury] czy *Form Follows Fiasco* [Forma wynika z fiaska]. Wśród filistrów panuje radość, a wierni się kajają.

Gdyby głoszone ambicje tej architektury nie były tak wybujałe, może miałaby mniej słabych stron. Ale składały się one na nurt ogromnego optymizmu co do możliwości doskonalenia człowieka, jego ustroju społecznego i politycznego, warunków życia. Wczesne lata naszego stulecia znamionowała odwaga i nadzieja. Teraz musimy się godzić z rzeczywistością i rozpaczą.

Dzisiaj historia tych 50 lat, w ciągu których modernizm z radykalnego ruchu awansował do stylu establishmentu, jest gorliwie rewidowana. Rewizjonizm to obecnie szczyt mody w kołach akademickich. Dlatego mamy osobliwą mieszaninę nowatorskich naświetleń i błędnych interpretacji. Ktokolwiek uczestniczył w tym rozdziale historii i myślał, że wie, co się dzieje, jest w stanie szoku. Wygrana to rewolucja, czy przegrana? Czy żadne z jej dążeń nie było realne ani uzasadnione? Co osiągnęli pełni poświęcenia pionierzy nowego ducha i stylu? Żadnych prawd nie odkryto? Nie stworzono żadnego piękna? Czy historii sztuki budownictwa niczym nie wzbogacono?

Dyskusja toczy się w powodzi publikacji u nas i za granicą. W USA najpoważniejszym periodykiem jest „Oppositions", kwartalnik nowojorskiego Instytutu Architektury i Studiów Urbanistycznych, który od swoich początków w roku 1973 roztrząsał te zagadnienia w wielce zawiłych rozprawach. Instytut wydaje też doskonałe katalogi z perspektywicznymi ocenami swoich wystaw. Jeśli idzie o czystą, znakomitą prezentację nowych prac i dokumentację dawniejszych dzieł, szczególnie interesujących dla dzisiejszych architektów, to najlepsze czasopisma wychodzą w Japonii, np. „A + U" czy „Progress Architecture."

1

2

3

4

1. Dom Gropiusa w Lincoln (USA), 1937. Autor: Walter Gropius
2. Sanatorium w Paimie (Finlandia), 1931. Autor: Alvar Aalto
3. Pawilon szwajcarski w miasteczku uniwersyteckim w Paryżu, 1930. Autorzy: Le Corbusier i Pierre Jeanneret
4. Budynki „Lake Shore Drive" w Chicago (USA), 1951. Autor: Ludwig Mies van der Rohe

Jeśli zaś o rewizjonistycznych krytyków idzie, uznanym mentorem postmodernizmu jest Charles Jencks. Ma on w dorobku szereg bystrych, dowcipnych, wnikliwych i niekiedy wielce irytujących książek, poczynając od zbioru esejów *Meaning in Architecture* [Treści architektury] z roku 1969, wydanego wspólnie z George'em Bairdem, aż po *Modern Movements in Architecture* [Nowoczesne kierunki w architekturze] i *The Language of Post-Modern Architecture* [Język architektury postmodernistycznej]. Jest także Robert A.M. Stern, którego *Directions in American Architecture* [Kierunki w architekturze amerykańskiej] ukazały się najpierw w roku 1969, a w poprawionym wydaniu w roku 1977, i który wiele publikuje w czasopismach fachowych w Stanach Zjednoczonych i Europie. Do odmienienia architektonicznej wizji i filozofii kilku pokoleń studentów najbardziej chyba przyczynili się działający od lat czterdziestych historycy – prof. Vincent Scully z Uniwersytetu Yale i prof. Colin Rowe z Uniwersytetu im. Cornella.

Wzmiankowane wyżej piśmiennictwo uzupełniają oczywiście monografie o dzisiejszych twórcach oraz najrozmaitsze manifesty, z których jak dotąd najbardziej zabawny jest *Delirious New York* [Zwariowany Nowy Jork] Rema Koolhaasa.

Za szyldem postmodernizmu kryje się (nie bez tarć oczywiście) kilka obozów, od formalistów sprowadzających wszystko do uniwersalnych abstrakcji typologii i semiologii po inkorporacjonistów uwzględniających splątaną całość historii, z lokalnymi ruchami włącznie. Przewlekłe dyskusje toczą się niekiedy *ad nauseam*. Różnorodne szkoły łączy tylko jedno przekonanie – że modernizm należy do przeszłości. Przeważa tendencja do odrzucenia go w całości jako przejściowej aberracji. Częściowo jest to rzetelny rachunek sumienia, bolesny obrzęd architektonicznych przeobrażeń, częściowo zaś moda – najokrutniejszy ze wszystkich modyfikator. Skłonność do odstępstwa przybrała rozmiary owczego pędu.

Proszę mi wybaczyć, ale dla mnie to wszystko jest bardzo męczące. Przez męczące rozumiem pretensjonalne, małostkowe, pozbawione historycznej wiedzy czy perspektywy. Przede wszystkim nie zgadzam się, jakoby nowoczesna architektura umarła czy była w agonii; uważam, że jest żywa i zdrowa, że wykazuje oznaki twórczej witalności. Uważam, że część tego, co się nazywa postmodernizmem, jest nie tyle zerwaniem z modernizmem, co estetycznym i intelektualnym wzbogaceniem ruchu nowoczesnego, bardziej złożonym i interpretacyjnym zjawiskiem, które wyraźnie buduje na tym, co było dawniej.

Jako ruch jednak nowoczesna architektura starzeje się; bądź co bądź mówimy tu o końcu wieku XIX i o większości wieku XX. Jest dostatecznie stara, by mieć dorobek stanowiący olbrzymie osiągnięcie i mający swoisty styl, który już zajął miejsce w historii sztuki. Zmienia się, bo statyczność nie leży w naturze sztuki. Jednakże istnieje dostatecznie duża i ciągła produkcja, by na jej sukcesach i porażkach można było dokonywać analiz i ocen. Żaden uczony ani krytyk nie odmawia nowoczesnemu ruchowi wartości czy wagi. Coś tak powszechnego i długotrwałego nie może być bez reszty złe – totalną pomyłką. O ile defetyści wytykają każdą nieudaną rzecz, każdy błędny osąd, każde wadliwe wykonanie, to historycy po raz pierwszy mają możność obiektywnie spojrzeć na całość tego nadspodziewanie długiego okresu budownictwa. Jest to godna zazdrości sytuacja uczonych.

Zarzucanie fiaska to wręcz nikczemność. Nowoczesna architektura jest ogromnym, wspaniałym i niezaprzeczalnym faktem dokonanym, któremu w historii cywilizacji dorównują tylko nieliczne okresy o podobnym wymiarze twórczym. Wydała mistrzów równych najlepszym – Alvar Aalto, Le Corbusier, Mies van der Rohe zajęli należne im miejsca w historii sztuki. Wielkie ruchy artystyczne, które są przekaziciełami doniosłych prawd o nas i naszych czasach, powstają niezależnie od czyjejkolwiek woli.

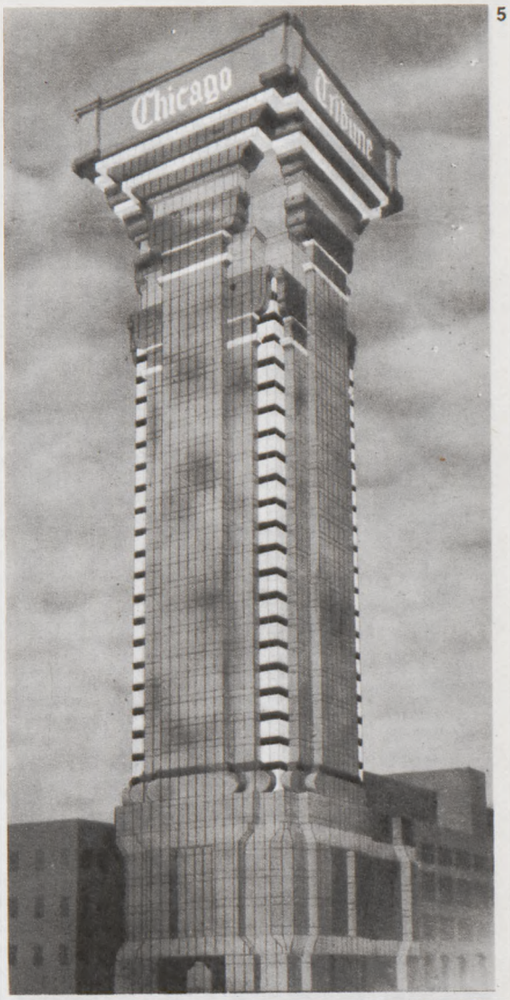
Nasze pokolenie, podobnie jak każda nowa generacja, jest zaprzątnięte wymyślaniem na nowo koła i negowaniem wiary ojców. Ale cześć dla mistrzów ruchu nowoczesnego przetrwała zaskakująco długo. Poszukiwanie tego, co nowe, kosztem starego, jest procesem równie odwiecznym jak historia – zagmatwanym i kosztownym, a jeśli idzie o sztukę oddziałującą tak głęboko na społeczeństwo, niebezpiecznym i zbytecznym. Ale jestem przekonana, że z tego okresu niepokoju wyłania się coś ważnego. Drogi sztuki i historii są wyboiste, pomimo prób wprowadzenia ładu przez historyków i krytyków sztuki. Na studiach liczy się systematyczność. Ale w okresach przejściowych zawsze jest regres, dopełnianie, ambiwalencja. Dr Lewis Thomas uznał ambiwalencję za nieodzowny aspekt dokonywania odkryć. Im donioślejsza nowa informacja, tym większe towarzyszy jej poczucie dziwności i nieprzystawalności, dopóki wszystkie elementy nie zaczynają pasować, co jest nieustannym, nie kończącym się procesem.

Nie znajduję lepszych słów na określenie tego, co obecnie dzieje się w architekturze, niż ambiwalentne, dziwne, nieprzystawalne. Nie ułatwia to odróżniania dobrego od złego. Niewiele z tych nowych dzieł widać na ulicach; są one materią specjalistycznych czasopism i seminariów. Niemniej generują zaskakującą energię. Jest to ów rodzaj ambiwalencji,która cechuje gwałtowne przejścia z jednego do drugiego okresu sztuki.

Dla krytyka jest to bardzo trudny czas. Wszystkie nasze poglądy i doświadczenia są podawane w wątpliwość. Trzeba każdą rzecz badać na nowo, dokonywać ponownych ocen, kwestionować przekonania i satysfakcje, krótko mówiąc – poszerzać własne horyzonty. Co się okazuje czasochłonnym, frustrującym, irytującym zajęciem, ponieważ trzeba niestety czytać to, co piszą architekci i teoretycy – co z kolei okazuje się nowym rodzajem kary okrutnej i niezwykłej. Rozprawy architektów wykraczają dziś poza dozwoloną ambiwalencję. Są ujmowane w najbardziej mętne, zawiłe, niejasne słowa, zapożyczane obficie z kiepsko przetrawionej i często wątpliwie stosowanej filozofii, albo z popłuczyn innych modnych dyscyplin. Podobnie jak w literaturze, brniemy przez nie kończące się zapożyczenia międzydyscyplinarne i niedowarzony marksizm estetyczny. Nikłe idee są podawane w szumnych słowach, obciążane dziwacznymi i osobistymi odniesieniami. Pleni się intelektualny blichtr. Ci z nas, którzy piszą o aktualnościach w architekturze, muszą się przekopywać przez masy pretensjonalnej, kleistej prozy, szukając przebłysku wnikliwości, zasypanego diamentu oceny, klucza do kontrrewolucji, której istnienie nam się wmawia.

Gdyby architekci wznosili budowle tak samo po omacku, z równie przeraźliwą, zbyteczną zawiłością i wątpliwymi szczegółami, z takim samym brakiem zrozumienia estetyki oszczędnych środków, architektura zaiste byłaby w opłakanym stanie. Nawiedziła mnie trwożna myśl – niektórzy architekci rzeczywiście budują tak, jak myślą, jeśli jest to właściwe słowo na określenie tego, co się dzieje w ich głowach.

Wyznaję, że zniecierpliwienie lub znużenie często bierze górę. Ale przecież zainteresowane kręgi społeczeństwa mają prawo oczekiwać od krytyka jakiegoś przewodnictwa. Ludzie wiedzą, że są zniewolonymi konsumentami środowiska antropogenicznego, toteż chcą zestawu wiarygodnych wskazówek. Jeśli zważyć złożoność dzisiejszej sztuki budownictwa, jest zrozumiałe, że rozglądają się za ekspertyzą. Trzeba dużego zasobu wiedzy, doświadczenia i pewnych wielce niepopularnych ocen wartości, aby odcedzić krzykliwe od chwalebnego; a należytą perspektywę niełatwo uzyskać.

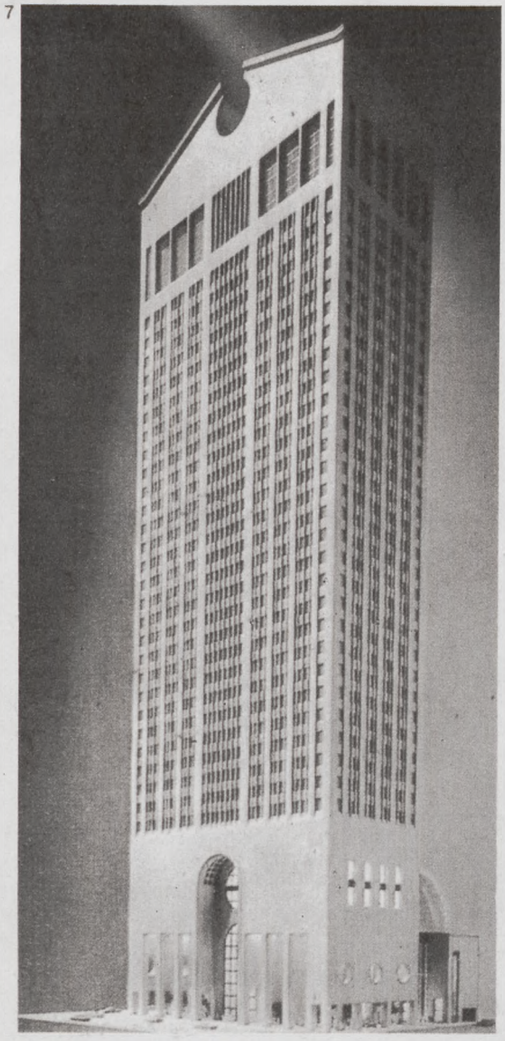


5

6

5. Wieżowiec „Chicago Tribune" w Chicago (USA), 1980. Autor: Robert A. M. Stern
6. Las Vegas

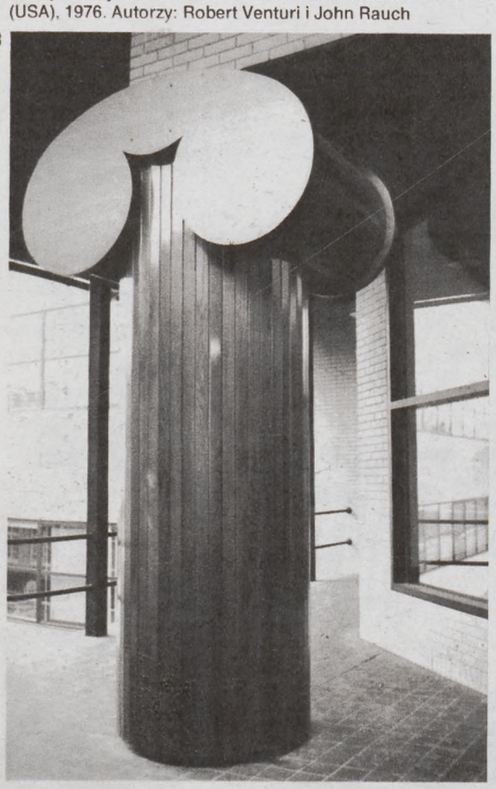
7



7. Budynek firmy AT & T w Nowym Jorku. Autor: Philip Johnson

8. Dębowa jońska kolumna w Muzeum Sztuki w Oberlin (USA), 1976. Autorzy: Robert Venturi i John Rauch

8



Fot. Tadeusz Barucki

Przede wszystkim jesteśmy zaczadzeni terminem „postmodernizm". Pierwotnie został on ukuty przez odpryskową grupę, zainteresowaną historycznymi i lokalnymi aspektami budownictwa, które moderniści odrzucali. Robert A. M. Stern wymienia wśród jego cech aluzję historyczną, kontekstualizm, ornament. Powstaje z tego dziwaczny pastisz, nazywany niekiedy efektem Frankensteina. Jednakże słowo „postmodernizm" bywa coraz luźniej używane na określenie niemal wszystkiego, co jest odejściem od ugruntowanej czy akceptowanej praktyki. Zresztą inne grupy też stanowczo odrzucają tę etykietę; co najmniej jeden teoretyk architektury odżegnuje się od niej twierdząc, że jest postfunkcjonalistą. Ale postmodernizm wcale nie jest taki tajemny, po prostu określa, dokąd zmierzamy po modernizmie. Implikuje społeczeństwo postindustrialne i mnóstwo modnych innych post rzeczy. Jest oczywiście zbyt zgrabnym terminem, tyleż ogólnikiem co unikiem, obejmuje bogatą mieszaninę koncepcji i stylów.

Stwierdzam jednak, że wielu ludzi reaguje zaskoczeniem, gdy im się mówi, że weszli w postmodernizm i że modernizm należy już do przeszłości – właśnie w momencie, gdy wreszcie doń przywykli. Nawet niezawodny spór „tradycjonalizm kontra modernizm", który tak długo wszystkich zaprzątał, ledwie można pobudzić do życia. A to dlatego, że tradycja znów jest modna, choć trudno ją poznać. Historia i style historyczne, ongiś tabu dla modernistów, znów cieszą się poważaniem. Z tym, że historii nie można po prostu kopiować. Można się do niej odwoływać z co najmniej 45-stopniowym odchyleniem umysłu czy oka. W odniesieniu do architektury dość często słyszy się dzisiaj słowa „dowcipna" lub „ironiczna". Byli ongiś praktycy – sir Edwin Lutyens (1869–1944) na przykład – tak biegli, że potrafili stosować tradycyjne elementy osiągając olśniewająco niekonwencjonalne efekty. Ale byli głęboko osadzeni w ugruntowanej kulturze architektonicznej, w której czuli się całkowicie swobodnie. Dziś podchodzę bardzo ostrożnie do „dowcipnej" architektury, bo zazwyczaj implikuje ona ograniczone talenty, uciekające się do odpowiednika „zabawnej" mody w stroju czy dekoracji wnętrz. Możliwe, że architekci na nowo odkrywają przeszłość, ale ich wiedza o niej jest ciągle tak nierówna, ich fascynacja tak dowolna i epizodyczna, że wiele z tego, co otrzymujemy, jest domorosłą historią, której daleko do osiągnięcia celnej syntezy.

W tymże duchu nowości i przekory, w tak dużej mierze znamionującym dzisiejszą kulturę, Levittown, Las Vegas i Disneyworld stanowią przedmiot zachwytu liderów kultury, którzy niegdyś bezgranicznie gardzili ich tandetną, populistyczną wulgarnością. Nawet kicz jest modny i aprobowany. Ornamentu nie przyrównuje się już do zbrodni. Osobliwa moralność estetyczna Adolfa Loosa, która zrównywała ornament z przestępstwem przez ąnalogię do upodobania kryminalistów do tatuażu, została odwrócona do góry nogami. Dziś fascynuje nas to, co jego odstręczało. W istocie wszystko jest dozwolone pod warunkiem, że łamie reguły modernizmu – a im bardziej jest szokujące, tym lepiej. Zakres architektury sięga od całkowicie prywatnej, hermetycznej estetyki, która może po prostu być trudna lub zupełnie niezrozumiała, do najbardziej rażącego, nudnego populizmu. Chodzi jedynie o to, żeby na rysownicy wszystko było możliwie zawiłą palcówką intelektu. Wszystko ma być zestawem znaków i symboli czy metafor czegoś innego w sztukach pięknych lub w społeczeństwie.

Niekiedy cel niezbyt usprawiedliwia zawiłość środków, a czasem w ogóle trudno usprawiedliwić środki. Wprawdzie bardzo podziwiam smak i intelekt Philipa Johnsona, ale nie mogę brać poważnie takiego żartu, jak jego budynek AT&T w Nowym Jorku ani gmach PPG Industries w Pittsburghu. Nie, cofam to. Biorę je bardzo poważnie, ponieważ są tak bardzo płytkimi, cerebralnymi [„wygłówkowanymi"] projektami i tak niedobrymi okazami architektury. Imponująca staranność i koszt wykonania wcale ich nie poprawiają. Trzeba aktu twórczego, a nie zręcznego kanibalizmu, aby przeobrazić budynek w dzieło sztuki. Musi on spełniać coś więcej niż zadowalać oko. Niestety, budowle te wniebogłosy krzyczą postmodernizmem w imię takich rzeczy, jak historyczna aluzja, ponieważ ten rodzaj powierzchownego szokowania, obliczonego na przypodobanie się tłumom, wielce sobie upodobała prasa popularna.

Naprawdę poważne spojrzenie na te budowle wymaga oceny rozreklamowanego odwoływania się architekta do przeszłości. Orzekanie, że przeszłość jest w porządku, że wyszliśmy poza to stadium już nie bulwersuje. Johnson od dawna to mówił. Lecz eklektyzm, najwredniejsze ze wszystkich słów dla modernisty, jest nadal jak zakazana zabawka. Johnson znalazł sobie ostatnie architektoniczne przykazanie do złamania. Szczególnie uwielbia zakazane zabawki, nie uznaje żadnych zakazów. Ale czy takie eklektyczne projekty naprawdę odpowiadają bogatym lekcjom innych kultur i doświadczeń, czy po prostu oddzielają formę od treści dla łatwych efektów dekoracyjnych? Albo błyskawicznej niekonwencjonalności? I czy to wystarcza? Czy doprawdy nie degraduje architektury jako sztuki odznaczającej się jakąkolwiek głębią, parającej się trudnym zadaniem rozwiązywania problemów celu, struktury, przestrzeni, ducha, stylu?

Muzeum i Biblioteka w Miami, projektowane przez Johnsona i Burgee, to całkiem przyzwoite dzieło akademickie. Bezpieczne, przyjemne, cywilizowane, stanowi jeszcze jedną łatwą odpowiedź, którą się gładko przełknie.

Dzieła Roberta Venturi i Johna Raucha reprezentują raczej trudny niż łatwy eklektyzm. Ich aneks do klasycystycznego Muzeum Sztuki Cassa Gilberta w College'u im. Oberlina jest o wiele ryzykowniejszym i udanym budynkiem. W roku 1966 Venturi napisał, a Nowojorskie Muzeum Sztuki Nowoczesnej opublikowało traktat o dzisiejszym eklektyzmie pt. *Complexity and Contradiction in Architecture* [Złożoność i sprzeczność w architekturze] – będący „łagodnym manifestem". W 10 lat później stał się on tekstem niemal klasycznym i został ponownie wydany w roku 1977. Książka traktowała o „inkluzywnym", a nie „ekskluzywnym" środowisku; złożoność i sprzeczność zostały uznane za estetycznie i urbanistycznie pożądane. Venturi wraz z żoną, Denise Scott Brown, unieśmiertelnili środowisko pop w *Learning from Las Vegas* [Nauki z Las Vegas] i *Levittown*. Przełożyli to wszystko na język symboli i znaków, który natychmiast nadał intelektualne piętno osiedlom podmiejskim i tonącym w neonach odcinkom ulic śródmiejskich. Jednakże Venturi zawsze przepuszcza teorię przez soczewkę własnej wrażliwej percepcji – by tak rzec – syntetycznego eklektyzmu w akcie twórczym, który wykracza poza wyznawane przez niego teorie.

Piazza d'Italia Charlesa Moore'a w Nowym Orleanie to szczyt eklektyzmu – architektura i urbanistyka jako zamierzona dekoracja sceniczna. Jest to eklektyzm symboliki i estetyki w kilku warstwach znaczeniowych. Wywołuje klasyczne reminiscencje, widziane wyrafinowanym okiem pop, jednocześnie przeobrażając je w coś zupełnie niepodobnego do tradycyjnych źródeł akademickiego kolażu odniesień, kolorów, symboli i neonów. Ostateczna warstwa znaczeniowa to starannie wyrażona, świadoma ironia w kontekście pozbawionego skali i oblicza współczesnego miasta. Dzisiejsi architekci nie tylko budują, ale i komentują. Ludzie to uwielbiają albo nienawidzą.

Michael Graves uprawia najbardziej intensywne i ezoteryczne obrazowanie eklektyczne; czerpie z niewiarygodnie osobistych, prywatnych i różnorakich źródeł. Jego przedmioty i wizerunki wynikają z najbardziej przypadkowych skojarzeń i są przefiltrowane przez oko uzdolnionego malarza. Jest to sztuka hermetyczna, niejasna, trudna. Graves jest przede wszystkim kolorystą i kolażystą. Posługuje się kolorem, metaforą i fragmentami reminiscencji historycznych, służących szerszej, jednoczącej koncepcji. Nie jest to przede wszystkim koncepcja strukturalna – co łamie jeszcze jedno architektoniczne tabu. Graves przetrawia te elementy w mocny, osobisty styl, stanowiący konsekwentny, ujednolicony język projektowania. Poszerza granice architektonicznego słownictwa.

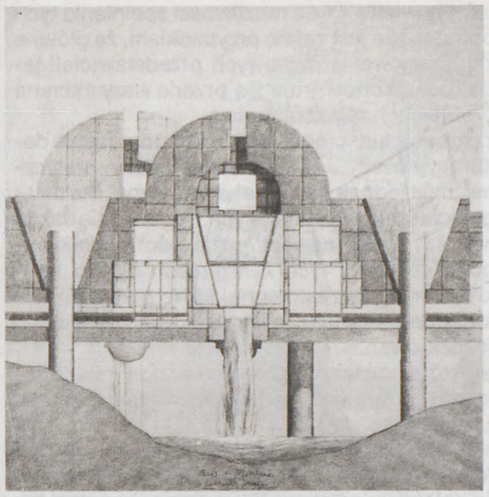
Jego rysunki są same w sobie świetnymi dziełami sztuki. Ale kłopot polega na tym, że gotowe dzieło z reguły staje się czymś innym – dopracowany rysunek przeradza się w przeładowaną drobiazgowość, w dysonans powierzchownego upiększenia. A w rękach jego uczniów i naśladowców typowe dlań manieryzmy stają się od razu stereotypami. Niemniej Graves znacznie wzbogacił język architektury.

Drugim kierunkiem poza eklektyzmem jest abstrakcyjny formalizm. Peter Eisenman reprezentuje skrajne przeciwieństwo tych, którzy znajdują gotowe odniesienia w przeszłości czy ludowości. Wszelkie odniesienia do realnego świata zostały starannie usunięte z jego drobiazgowych i nader wytwornych wprawek w czystej formie geometrycznej. Liczą się tylko linie, płaszczyzny, bryły, prześwity oraz zawiłe zestawienia przestrzenne i diagramatyczne, jakie są między nimi możliwe. To także składa się na świetne rysunki.

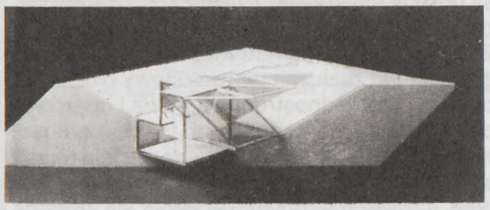
9

Fot. Tadeusz Barucki

10



11



12

Ulubionym dziś rodzajem rysunków są widoki izometryczne albo aksonometryczne, których trójwymiarowe odtworzenie bez iluzorycznych punktów zaniku daje rodzaj geometrii godnej uwagi zarówno ze względu na linearne piękno, jak na akcentowanie przestrzeni i powierzchni. Ale poza wprawkami teoretycznymi Eisenman jednak od czasu do czasu buduje domy. Jest to architektura czysto abstrakcyjna, najbardziej skrajna forma sztuki dla sztuki, formy dla formy. W porównaniu z tym wizja piękna Euklidesa była zbyt strojna.

Richard Meier wykorzystuje i elementy eklektyzmu, i formalizmu. Nie odrzuca modernizmu – jego dzieło nazwano „modernizmem odtworzonym". Najwyraźniej zapożycza od wczesnego Le Corbusiera. Wielu ludzi odstręcza jego zawiłe umiłowanie każdego niuansu tego dziś już budzącego nostalgię stylu z początków stulecia, na który patrzy okiem z końca wieku. Ale nagina ten styl poza pierwotne zastosowanie. Eksploruje on przestrzeń za pomocą dawnego słownictwa, wzbogaconego o nową percepcję. Jest to nowatorski sposób komponowania przestrzeni architektonicznej. Najlepszym przykładem takich rozwiązań jest budynek „Ateneum" w miejscowości New Harmony w stanie Indiana, ukończony w roku 1979. Konstrukcja ta, nieco mniejsza niż pierwotnie zamierzona, mieści ośrodek informacji dla turystów zwiedzających to historyczne miasteczko (w roku 1825 powstała tu społeczność komunistyczna, w którą zaangażowało się wielu intelektualistów, literatów, pedagogów itp.), stanowiący właściwie układ cyrkulacyjny. Przestrzeń zdaje się wirować, gdy idziemy rampą pnącą się pod kątem 5°, która prowadzi do sal wystawowych, do kina i na balkony. Odbieramy bogato urozmaicone perspektywy wnętrz, z których każde oferuje coraz bardziej zawiłą stratyfikację płaszczyzn podłogi, obudowanych i nieobudowanych segmentów przestrzeni, co w sumie poszerza nie tylko naszą percepcję, ale także zrozumienie relacji przestrzeń–czas. Niniejsze omówienie jest z konieczności wybiórcze i subiektywne. Nie wymieniłam wielu architektów i prac zasługujących na uwagę. Ale całą tę teorię i praktykę jednoczy zmysł badawczy oraz poszukiwanie form i odczuć, których odmawiał nam modernizm. Zamknięte ongiś na głucho drzwi zostają ponownie otwarte, nowy kształt architektury wyłania się z rozległego zakresu zainteresowań i pomysłów.

Są nowe trendy – populizm i pluralizm, nie jeden, lecz wielość stylów. Bunt przeciwko puryzmowi i funkcjonalizmowi, zafascynowanie eklektyzmem i manieryzmem. Zainteresowanie okresami, których moderniści najbardziej nienawidzili – barokiem, szczytem epoki wiktoriańskiej, *beaux arts*. Wzgardzona akademickość znowu cieszy się dobrą sławą. Są to częściowo rzetelne poszukiwania, częściowo zaś syndrom szargania świętości. Pojawił się gust do okresów „dekadenckich", do subtelnych, wręcz perwersyjnych eksploracji stylu i przestrzeni. A także podziw dla akademickich budowli, których moje pokolenie uczono nie widzieć, traktowano je, jakby ich nie było, jak gdyby ktoś popełnił gigantyczny nietakt na ulicy. Jest wszystko, od najpłytszej nostalgii po najbardziej drobiazgowy historyzm.

Niektórzy architekci wykraczają poza rygory projektowania, wykazując rosnące rozmiłowanie w sztuce dla sztuki. Ekscytujący i zarazem niebezpieczny, jest to najciekawszy aspekt nowych dzieł. Niektóre z nich zbliżają się do tego, o co zawsze chodziło wielkiej architekturze – do kontrolowanego operowania strukturą, światłem i przestrzenią, do syntezy pragmatyzmu i sfery uczuć. Ale architektura jako sztuka dla sztuki godzi w najistotniejsze związki architektury ze społecznymi potrzebami i celami; niebezpieczeństwa są tu równie duże jak nadzieje.

Innym popularnym pojęciem, na które już dawno pora, jest kontekstualizm. Najwidoczniej zrozumieliśmy wreszcie, że historia i środowisko to dwa oblicza architektury, że żadna budowla nie jest czymś samoistnym. Indywidualna konstrukcja o charakterze pomnikowym jest źle widziana. Dzielnice ocenia się w kategoriach tożsamości społecznej, ciągłości kulturalnej i poczucia miejsca. Wiele uwagi zwraca się na elementy stylu, które przekazują odpowiednie treści i wartości użytkownikom budynków, a nawet postronnym widzom.

Kiedyś, przed wielu laty, gdy studiowałam w Rzymie, Bruno Zevi zaprowadził mnie w świetle księżyca na plac z wyjątkowo wspaniałym kościołem barokowym. Nie miałam wówczas pojęcia, że miasta mogą być tak cudownie piękne, że kamień może być tak zmysłowy, że architekci tworzyli tak wzniosłe dekoracje sceniczne do dramatu ludzkiego, że przestrzeń może budzić w nas tak silne emocje, że architektura potrafi tchnąć wielkość w człowieka. Były to nęcące koncepcje, które nie znajdowały miejsca w modernizmie. A wraz z nimi odrzucono władzę architekta i ducha jego sztuki. Zevi oczywiście to wiedział – był historykiem i mieszkańcem Rzymu. Wszystko to objawiło mi się w zmysłowym odczuciu barokowej przestrzeni.

– Popatrz, popatrz – powiedział – ona odkrywa parasol.

I to właśnie dzieje się dzisiaj. Architekci odkrywają parasol. Uwolnieni od ograniczonej, redukcyjnej estetyki, są olśnieni możliwościami, które są równie odwieczne jak czas. Starsze pokolenie uważa nowe kierunki za herezję, młodsze zaś za twórcze otwarcie granic projektowania. W każdym przypadku źródło zostaje przeobrażone w coś odmiennego. Podejście jest erudycyjne, romantyczne i do głębi intelektualne – nawet jeśli nie zawsze znajdujemy w nim coś, co napawa nas dobrym samopoczuciem.

Wszystko to jest cząstką czegoś głębszego – poszukiwania sensu i symbolizmu, sposobu przywrócenia więzów architektury z ludzkim doświadczeniem, sposobu wyrażania systemu wartości, troski o architekturę w kontekście społeczeństwa. Nie uważa się już tego za prawo do bezpiecznych, higienicznych siedzib i miejsc pracy, ale za warunek jakości życia. Jest to ambicja równie górna jak wszystko, co obchodziło wczesnych modernistów; i może być taką samą pułapką. Niemniej świadczy o zrozumieniu, że architektura to znacznie więcej niż nieruchomość, dach nad głową czy dobre intencje, że stanowi ona złożoną kombinację elementów pragmatycznych i duchowych, która jest konkretyzacją aspiracji i przekonań człowieka, trwałym wskaźnikiem jego cywilizacyjnych osiągnięć. Nie ulega kwestii, że poszukiwanie tych wartości wzbogaca obecną praktykę. Ale bardzo mnie niepokoją dwie ewentualności – niebezpieczeństwo, że wobec rosnącego braku zrozumienia między zawodowcami a publicznością architekci będą się coraz bardziej zasklepiali we własnym kręgu, i że główny akcent zostanie położony nie na socjalne, lecz wyłącznie na estetyczne aspekty.

Wahadło sunie od chęci przeobrażenia świata do chęci przeobrażenia sztuki. Ale przejście od getciarskiego aktywizmu architektów z lat sześćdziesiątych do zamkniętych i ezoterycznych problemów lat osiemdziesiątych jest zaiste traumatyczne. Kwestia roli i odpowiedzialności architekta we współczesnym społeczeństwie pozostaje nie rozwiązana. I na tym polega porażka architektury naszych czasów. Nie bardzo wiadomo, ile w tym winy architektów, gdyż to, co tworzą, jest w dużej mierze warunkowane przez siły, kryteria, pragnienia i limity, na które nie mają wpływu. Prawdopodobnie otrzymujemy taki świat, jaki chcemy i na jaki zasługujemy ■

9. Piazza d'Italia w Nowym Orleanie (USA), 1979. Autor: Charles Moore
10. Most łączący Ośrodki Kultury w Fargo i Moorhead (USA), 1978. Autor: Michael Graves
11. Dom „El Even Odd", 1980. Autor: Peter Eisenman
12. Budynek „Ateneum" w New Harmony (USA), 1979. Autor: Richard Meier

13. Kościół „San Carlino alle Quattro Fontane" w Rzymie. 1639. Autor: Francesco Borromini

13

Czy nowy eklektyzm?

Lech Kłosiewicz

Lata siedemdziesiąte wzbogaciły architekturę wieku XX o wiele nowych dokonań. Nawet skrótowy przegląd bieżących publikacji pozwala zauważyć, że w dziedzinie kształtowania formy architektonicznej u progu ostatniego ćwierćwiecza naszego stulecia napotykamy propozycje wyraźnie sprzeczne z koncepcjami, które wykrystalizowały się na przełomie wieku XIX i XX i dominowały przez następne kilkadziesiąt lat.

Próby wyznaczenia dokładnej daty powstania tego zjawiska chyba nie są konieczne. Nie można wszak uznać za nią faktu zburzenia w USA (o określonej godzinie, poprzez wysadzenie w powietrze) bloku mieszkalnego, który był produktem myśli architektonicznej minionego okresu, jak proponuje Charles Jencks. Teza taka jest przejawem jeszcze jednej skrajności, w jakie nieraz popadała krytyka sztuki wieku XX. Fakt zburzenia bloku, jako nieodpowiedniej formy mieszkania, w jednym i to dość wyjątkowym kraju nie oznacza, że w tym samym czasie, na przykład w innym kraju, ktoś chętnie nie zmieniłby swojego slumsu na niewątpliwie lepsze, choćby tylko z punktu widzenia sanitarnego, warunki życia właśnie w takim budynku.

Przyjęcie w tym przypadku spektakularnego zdarzenia jako punktu zwrotnego w historii architektury wieku XX jest może zręcznym chwytem publicystycznym, ale jednocześnie wypacza rzeczywisty obraz sytuacji.

W ocenie historii czasów najnowszych w ogóle trudno o obiektywny osąd. Dotyczy to wielu dziedzin, w tym także w szczególny sposób sztuki współczesnej, którą charakteryzuje swoista rewolucyjność. Nowe tendencje i kierunki sztuki wieku XX wyrastają ze zdecydowanej negacji poglądów poprzedniego pokolenia.

W dziedzinach malarstwa, rzeźby, literatury czy muzyki nowe dzieła nie przeszkadzają na ogół istnieć poprzednim. Z architekturą bywa inaczej. Niejednokrotnie ulotne przekonanie o wyłącznej słuszności nowej idei doprowadza do przebudowy tak poszczególnych obiektów jak i całych dzielnic, i miast i dawne wartości znikają bezpowrotnie. Ileż przykładów takiego działania możemy wskazać choćby tylko w Warszawie.

Dlatego szczególnie w odniesieniu do architektury wszelkie skrajności i apodyktyczne twierdzenia należy przyjmować z rezerwą.

Obserwowane obecnie ożywienie dyskusji na temat kierunków architektury współczesnej jest reakcją na skrajności dwudziestowiecznego modernizmu (którego główne idee odzwierciedla 5 zasad nowej architektury Le Corbusiera i Karta Ateńska, a także inne deklaracje grup awangardowych w różnych krajach europejskich), ale równocześnie jest wyrazem dążenia do nowości za wszelką cenę, nawet wbrew zdrowemu rozsądkowi. Można też sądzić, że oryginalność pokrywa nieraz brak talentu.

Opinia społeczna żywo reagująca na wszelkie fluktuacje mody chętnie przyjmuje gorące dyskusje i publikacje nowych i często niezwykłych projektów architektonicznych, a wydawcy czasopism i poczytnych broszur zacierają ręce...

Różnorodność koncepcji, wielorakość ocen, próby zbyt szczegółowej klasyfikacji (patrz nota: *Genealogia dzisiejszej architektury* wg Charlesa Jencksa) poszczególnych nurtów wprowadzają w rezultacie chaos, w którym niełatwo się zorientować.

Jakie wobec tego zająć stanowisko? Aby na takie pytanie odpowiedzieć, należy przede wszystkim ustalić racjonalne kryteria. Inaczej bowiem będzie wyglądała ocena dzieła architektonicznego widzianego w oderwaniu od kontekstu uwarunkowań czasu i szeroko pojętego środowiska (naturalnego, społecznego i ekonomicznego), a inaczej wówczas, kiedy te wszystkie uwarunkowania weźmiemy pod uwagę. Mając świadomość istnienia w tym samym czasie różnych uwarunkowań w różnych sytuacjach, możemy wnioskować, że dla oceny dzieła architektury właściwe jest stosowanie kryteriów uwzględniających specyfikę warunków lokalnych. Innymi słowy określona koncepcja architektoniczna, dobrze spełniająca swoją funkcję i zadowalająca wymogi estetyczne w jednej sytuacji, może okazać się zupełnie błędna w innym miejscu.

Niekiedy jednak stosowane są kryteria natury głównie estetyczno-formalnej, z pominięciem szerszego kontekstu. Takie właśnie stanowisko wydaje się stosować Charles Jencks w swoich klasyfikacjach nurtów architektury współczesnej i wyrażanych w związku z tym opiniach.

Podany na wstępie przykład z wysadzonymi w powietrze blokami mieszkalnymi w Saint-Louis i prawdopodobnie całkiem różna tego ocena może być potwierdzeniem, że kryteria Charlesa Jencksa będą usiłowały prowadzić do przedstawienia obrazów zdarzeń w sposób subiektywny.

Można też mieć zastrzeżenia co do stosowanej przez Jencksa chronologii. Umieszcza on bowiem, między innymi, powojenną odbudowę Warszawy w latach 1960–65 – to jest w okresie bezpośrednio poprzedzającym odrodzenie się w krajach zachodnich idei ochrony spuścizny historycznej, która zaczęła znikać w związku z prowadzoną na wielką skalę modernizacją miast. Jak wiadomo, odbudowa Warszawy przypada na lata 1945–55 i w tym sensie jest dziełem pionierskim.

Podobnie związek tego faktu z działalnością w Egipcie Hassana Fathy, polegającą na oparciu budownictwa wiejskiego o technologie tradycyjnie znane od wieków zamiast wprowadzania rozwiązań nowoczesnych, bądź nie ma nic wspólnego, bądź niewiele z odbudową Warszawy i trudno zrozumieć klasyfikację tych zdarzeń w jednym nurcie.

Występowanie wielokrotności tendencji w architekturze w okresie lat 1960–80, odnotowywane przez wielu krytyków, nie jest wyłącznie szukaniem w rozlicznych kierunkach dróg wyjścia z dominującej poprzednio sztywnej konwencji stylu międzynarodowego. Mimo ogromnego rozpowszechnienia jego zasad, tak w jego ramach jak i poza nim istniały różnorodne nurty i tendencje począwszy od jego formalnego zorganizowania się w postaci CIAM w 1928 r.

Prawdą jest natomiast, że trudną do zaakceptowania jest postawa autorów Karty Ateńskiej, przez którą przebija skłonność do głoszenia teorii wszechobowiązujących i która pośrednio spowodowała nieznośną uniformizację architektury. Jeśli dziś jesteśmy w okresie, w którym obserwujemy powszechną niechęć do jej następstw, to warto, bodaj w wielkim skrócie, przypomnieć główne założenia ruchu, który ją spowodował.

Ruch ten wyrósł na gruncie palących potrzeb społecznych (por. m.in. E.Goldzamt, *William Morris a geneza społeczna architektury nowoczesnej*. Warszawa, PWN 1967). Jego założeniem ogólnym było dostosowanie form architektury wieku XX do możliwości spełnienia tych potrzeb. Nie jest zatem przypadkiem, że główne zainteresowanie czołowych przedstawicieli tego ruchu koncentruje się przede wszystkim na problemach mieszkalnictwa.

Założenia funkcjonalizmu, m.in. odrzucenie dekoracyjności – a więc postulat natury estetycznej, miał jednak genezę ekonomiczną. Dla osiągnięcia celów społecznych starano się także wykorzystać najnowsze możliwości techniki budownictwa. Na tych założeniach oparto konkretne wizje przestrzenne, które po latach doświadczeń w wielu aspektach doprowadziły do rozczarowań.

Niektóre bowiem z przyjętych wizjonerskich założeń okazały się błędne lub były zbytnim uproszczeniem.

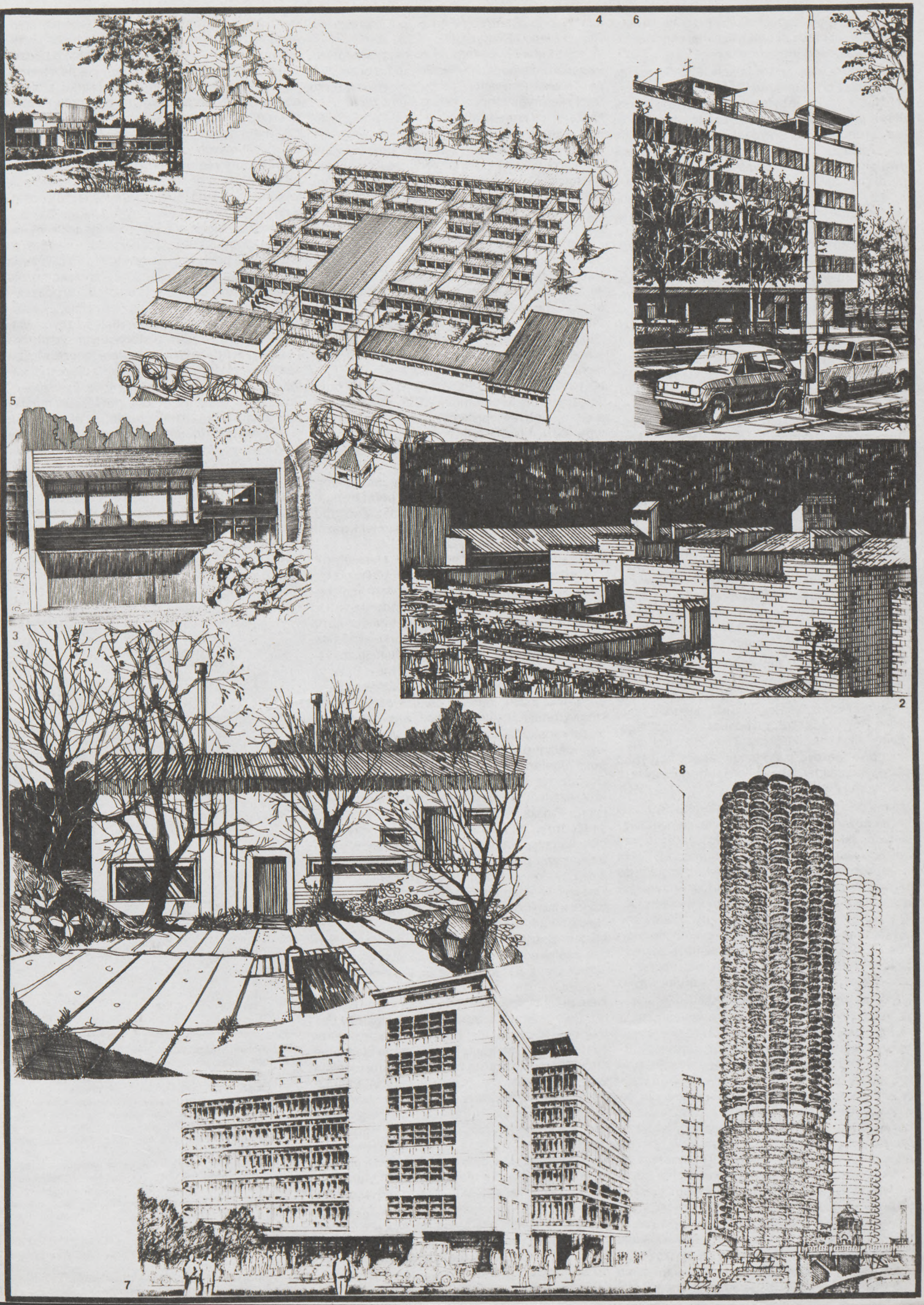
Nie jest słuszne twierdzenie zawarte w Karcie Ateńskiej, że podstawowym składnikiem miasta są obiekty mieszkalne. Co najmniej równorzędne, jeśli nie najważniejsze, są w mieście usługi.

Z kolei słuszny, z punktu widzenia higienicznego, postulat rozluźnienia zabudowy okazał się oparty o zbyt jednostronne kryteria i doprowadził w efekcie do nadmiernej, niezwykle kosztownej dezintegracji przestrzennej wielu miast, szczególnie w warunkach upaństwowienia terenów miejskich i braku ustalenia na miejsce wartości rynkowej określonego uchwytnego miernika ich wartości użytkowej. Niezależnie od tego, jak proces ten przebiegał, czy przez wywłaszczenie, czy przez wykup, wartość terenu wyrażona w pieniądzach przestała w planowaniu odgrywać rolę. Zastąpiły ją tzw. racjonalne decyzje urbanistów, jak wiadomo, w wielu przypadkach dyskusyjne.

Podobnie koncepcja podziału miasta na strefy funkcjonalne w praktyce okazała się nietrafna, nie uwzględniała bowiem wielopłaszczyznowego, uzasadnionego względami użytkowymi przeplatania się w przestrzeni różnego jej wykorzystania. Podważenie dawniej obowiązujących kryteriów estetycznych i zastąpienie ich grą wielkich brył i płaszczyzn okazało się z tego punktu widzenia znacznie trudniejsze, niż to się powszechnie wydaje i doprowadziło do rozwiązań powierzchownych.

Ale jeśli można tu mówić o odpowiedzialności za niepowodzenia, to czy należy ją przypisywać tym, którzy wizje tworzyli, czy tym, którzy je bezkrytycznie, a często bez umiejętności naśladowali i tworzyli na ich podstawie obowiązujące normy? Wiadomo bowiem, że nie wszyscy i nie wszędzie dali się opanować propagowanym

1. Willa Mairea w Noormarkku (Finlandia) – 1938. Autor: Alvar Aalto. Rys. Iwona Bogacka
2. Domy atrialne Kingo Houses w Helsingör (Dania) – 1960. Autor: Jörn Utzon. Rys. Iwona Jagiełło
3. Dom własny w Drottningholm (Szwecja) – 1963. Autor: Ralph Erskine. Rys. Janusz M. Tyc
4. Szkoła Munkegärd w Kopenhadze (Dania) – 1956. Autor: Arne Jacobsen. Rys. Maria Kuduk
5. Domy szeregowe w Tapiola (Finlandia) – 1959. Autorzy: Kaija i Heikki Sirén. Rys. Anna Rozalska
6. Budynek mieszkalny „Feniks" w Warszawie – 1939. Autor: Juliusz Żórawski. Rys. Zbigniew Macikowski
7. Centralny Dom Towarowy w Warszawie – 1958. Autorzy: Zbigniew Ihnatowicz i Jerzy Romański. Rys. Witold Malmon
8. Zespół mieszkaniowy Marina City w Chicago (USA) – 1965. Autor: Bertrand Goldberg. Rys. Janusz Szymanek



1
2
3
4
5
6
7
8

wizjom do tego stopnia, ażeby przestać myśleć kategoriami bardziej praktycznymi, ekonomicznymi i w sposób indywidualny.

Architektura wieku XX w latach 1928–59, a więc począwszy od założenia CIAM aż do kongresu w Otterlo wcale nie była w swoim wyrazie jednolita, mimo propagowania przez tę organizację idei, które w wielu przypadkach prowadziły do uniformizmu. Znane są bowiem w tym czasie dwa główne nurty: racjonalistyczny i organiczny, ale, jak zwykle, tak i w tym przypadku występowały również inne tendencje, nie mieszczące się w pełni w ich ramach. Wystarczy tu wymienić np. całą twórczość Alvara Aalto, Jörna Utzona, Ralpha Erskine'a, Arne Jacobsena, Aulisa Blomstedta, Vilio Revela i wielu innych.

Ponadto nawet dzieła pionierów ruchu nowoczesnego, mimo ogólnych wspólnie uznawanych założeń, są bardzo zróżnicowane. Wiadomo, jak odmienne są prace samego Le Corbusiera z wcześniejszego i późniejszego okresu jego twórczości.

W Polsce mamy w tym czasie przykłady takie jak WSM – niemal dokładna ilustracja wszystkich idei CIAM z zasadą wolno stojących budynków mieszkalnych włącznie – ale także twórczość Juliusza Żórawskiego, który projektując w konwencji architektury nowoczesnej (w sensie zbieżności z pięcioma zasadami Le Corbusiera), jednocześnie znakomicie wkomponowuje swoje budynki w kontekst zwartej zabudowy miejskiej. Mamy wreszcie twórczość Pniewskiego i to zarówno z okresu przedwojennego jak i jego indywidualną interpretację wyrosłego na podłożu politycznym socrealizmu. Wnętrza Teatru Wielkiego projektu Pniewskiego i Jotkiewicza są ilustracją swobodnej interpretacji form klasycznych („free-classicism"), ale wcześniejszą o około lat 20 od zbliżonych tendencji występujących w krajach zachodnich.

Zbieżną z tendencjami kontynuacji lokalnych tradycji budowlanych, które gdzie indziej wystąpią w latach siedemdziesiątych, jest u nas powojenna twórczość Karola Sicińskiego; z kolei prace Romualda Gutta, Tadeusza Zielińskiego, Haliny Skibniewskiej czy Tadeusza Kobylańskiego mogą być przykładem akceptacji tylko pozytywnych idei, jakie niósł z sobą główny nurt architektury wieku XX.

Można przeto stwierdzić, że wielorakość poszukiwań nowych dróg architektury lat siedemdziesiątych, jako reakcja przeciwko nadmiernym uproszczeniom lub traktowaniu zasad CIAM w sposób dogmatyczny, jest też powrotem do zagubionych wartości wielu nurtów architektury, jakie w istocie istniały wcześniej w wieku XX.

W oparciu o jednostronne osądy traktowane były jednak jako niepostępowe i często nie znajdowały nawet miejsca w książkach z zakresu historii architektury, koncentrujących uwagę na tendencjach awangardowych. Kryterium wąsko pojętego nowatorstwa było wiodące.

W latach siedemdziesiątych obserwujemy zmianę tego nastawienia. Architekci zwracają w większym stopniu swoją uwagę na inspirujące źródła, którymi mogą być miejscowe tradycje, albo też, jak się okazuje, ciągle nie wyczerpane wzory klasycyzmu. Występuje także tendencja do wykorzystywania najnowszych zdobyczy w sferze technologii i materiałów (metali, tworzyw sztucznych, szkła itd.) i przenoszenia ich do budownictwa. Detale konstrukcji i inne elementy budowlane wyposażenia, oświetlenia czyni się wówczas – zgodnie ze znaną zasadą głoszoną przez Augusta Perreta, że *każdy obiekt, który zajmuje miejsce w przestrzeni, należy do domeny architektury* – równorzędnymi składnikami kompozycji architektonicznej, ale ze szczególnym upodobaniem eksponuje się urządzenia instalacji. Skrajnym przykładem tej tendencji jest słynne Centrum Pompidou architektów Renzo Piano i Richarda Rogersa.

W tej tendencji występują niebezpieczeństwa nadmiaru elementów – wcale nie nieoczekiwane – a ekstrawagancja po pierwszym wrażeniu traci siłę oryginalności i staje się nużąca.

Niezależnie jednak od wszelkich skrajności wiele rozwiązań, które zaliczyć można do tej grupy, zdaje się wyznaczać kierunek poszukiwania form architektury odzwierciedlających najlepiej właściwe współczesne bądź przyszłe jej drogi. Szczególnie ostatnie lata przyniosły w tej mierze nowe i warte uwagi efekty. Połączenie tzw. high-technology (technologii wysoce rozwiniętej) z wymogami środowiska, a w związku z tym uwzględnianie również różnych miejscowych tradycji budowlanych zawierających często w stopniu optymalnym aspekt oszczędności energii, może prowadzić do znakomitych rezultatów. (Poczta w mieście Aspen, USA, wyposażona w instalacje funkcjonujące w oparciu o energię słoneczną. Arch. arch. Copland, Hagman, Yaw Ltd. Aspen, Co 1980/81.)

Najbardziej wątpliwą spośród tendencji pojawiających się w ostatnich latach jest bodaj ta, o której mówi się najwięcej – nawrót do różnego typu aluzji historycznych. Argumentuje się jej słuszność potrzebą nadania formie architektonicznej znaczenia, potrzebą symbolu, wreszcie potrzebą sprzyjania najszerszym gustom, które zrodziły jarmarczny charakter podmiejskich handlowych arterii wielkich miast Zachodu, o czym pisze Robert Venturi w swojej książce *Learning from Las Vegas*.

W efekcie otrzymujemy produkt eklektycznie ekoracyjny, daleko mniej przekonujący niż eklektyzm dziewiętnastowieczny, do którego chętnie się wraca w poszukiwaniu źródeł inspiracji (m.in. największa biblioteka architektoniczna Columbia University w Nowym Jorku eksponowała jesienią roku 1981 wielką kolekcję znakomitych grafik i projektów K.F. Schinkla). W tej przekornej – tak w stosunku do wypaczeń modernizmu, z całą jego bezosobowością, jak też i logiki, umiaru i kultury najlepszych dzieł architektury wieku XX z twórczością A. Aalto na czele – tendencji trudno doszukać się czegokolwiek poza manierą.

Oprócz rozlicznych form historycznych cytatów, czasem wręcz operetkowych propozycji, jak np. Piazza d'Italia w Nowym Orleanie Charlesa Moore'a, zwolennicy tej tendencji uprawiają określony typ grafiki architektonicznej: charakterystyczny poprzez aksonometryczne, cienką linią obrysowane kontury budynków i kolor nakładany w pastelowych półtonach kredką na fragmentarycznie, w udziwniony sposób przedstawione ich widoki.

Miałem okazję porównać w naturze rysunki bardzo zdolnego młodego angielskiego architekta Johna Outrama wykonane w tej manierze ze zrealizowanym przez niego świetnym budynkiem przemysłowym w północnej części Londynu. Dwa odmienne obrazy. Rysunek służy Outramowi do zapisu idei budynku, nie do ilustracji. Tak jak architektura jest dla niego ideą, a nie budynkiem. Można się zgodzić z takim ujęciem zagadnienia. Można zaakceptować interesujące, dobre pod wieloma względami rozwiązanie projektowe fabryki Outrama, ale dlaczego wszyscy „postmoderniści" uprawiają podobną grafikę?

Outram zresztą w swoich projektach nie jest ekstrawagancki, nie można zarzucić mu eklektyzmu, przeciwnie, jest w nich w indywidualny sposób traktowane funkcjonalistyczne i racjonalne podejście do tematu projektu. Ale maniera jego grafiki i jej odrealnienie jest charakterystyczne dla nurtu, który bardziej chyba jest modą niż kierunkiem architektury.

Ale i w ramach tej tendencji można znaleźć wartościowe propozycje, nawet jeśli nie spełniają wszystkiego, czego oczekujemy od architektury. Pytania o przyszłość i aspekt społeczny zagadnienia pozostają bowiem ciągle otwarte. Te same pytania, które w początku stulecia doprowadziły do postawienia zagadnienia nadmiernej, kosztownej dekoracyjności na płaszczyźnie moralnej – w sytuacji wielkich braków mieszkaniowych są i dzisiaj aktualne.

Architektury nie można właściwie ocenić poza jej kontekstem społecznym. Jest też faktem, że jej rola nie polega jedynie na spełnianiu podstawowych potrzeb materialnych. Jak jednak odpowiedzieć w ramach jej środków oddziaływania na potrzeby wyższego rzędu – pytanie to musi sobie postawić każdy, kto ma do czynienia z kształtowaniem przestrzeni i znaleźć na nie własną odpowiedź. Źródła inspiracji w poszukiwaniu tej odpowiedzi mogą być różne, z odwoływaniem się do przykładów historycznych włącznie. Ale przykładów historycznych nie można powtarzać, trzeba zrozumieć ich genezę. Można naśladować drogę myślenia. Współczesnej karykatury eklektyzmu należałoby się wystrzegać. Popularne ostatnio studia dotyczące genezy formalnej architektury nowego eklektyzmu, w oderwaniu od jej społecznego sensu, nie mogą też prowadzić do żadnych konstruktywnych konkluzji.

Trudno jest przewidzieć przyszłość, ale jedno wydaje się pewne – z „rozdroża architektury", o którym pisze Ada Louise Huxtable, do architektury przyszłości właściwa droga nie prowadzi poprzez eklektyzm ■

9. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Łodzi – 1977. Autor: Bolesław Kardaszewski. Rys. Grzegorz Kepler

10. Instytut Technologii w North Dartmouth (USA) – 1963. Autor: Paul Rudolph. Rys. Dariusz Śmiechowski

11. Wydział Architektury i Sztuki Uniwersytetu Yale w New Haven (USA) – 1964. Autor: Paul Rudolph. Rys. Piotr Rafalski

12. Osiedle studenckie Woluwe (Uniwersytet Louvain) w Saint Lambert (Belgia) – 1975. Autor: Lucien Kroll. Rys. Anna Bluszcz

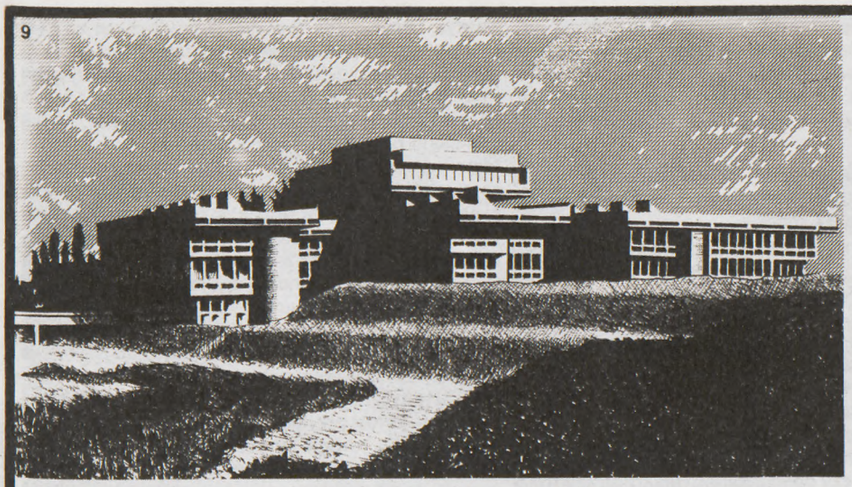
13. Dom mieszkalny przy ul. Karowej w Warszawie – 1978. Autorzy: Jerzy Kuźmienko, Piotr Sembrat, Henryk Dąbrowski, Janusz Nowak, Adam Snopek. Rys. Krzysztof Wieszczycki

14. Osiedle mieszkaniowe Pimlico Housing w Londynie (Wielka Brytania) – 1961. Autorzy: Darke Dabourne. Rys. Agnieszka Wojsa

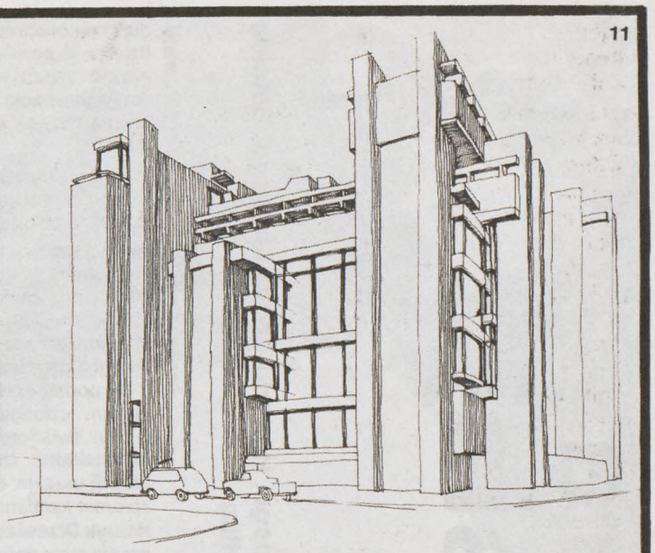
15. Budynek biurowy „Deere West" w Moline (USA) – 1978. Autorzy: Kevin Roche, John Dinkeloo. Rys. Włodzimierz Antosik

16. Budynek biurowy „Willis Faber Office" w Ipswich (Wielka Brytania) – 1975. Autor: Norman Foster. Rys. Adriana Kozieł

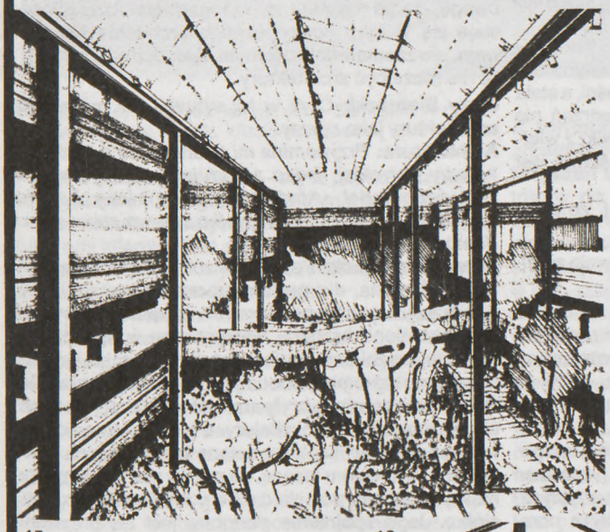
9

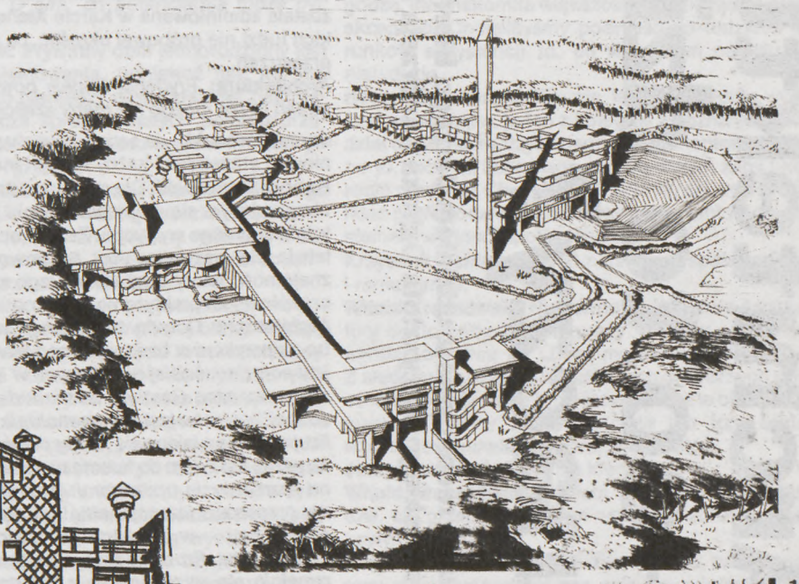


11



10





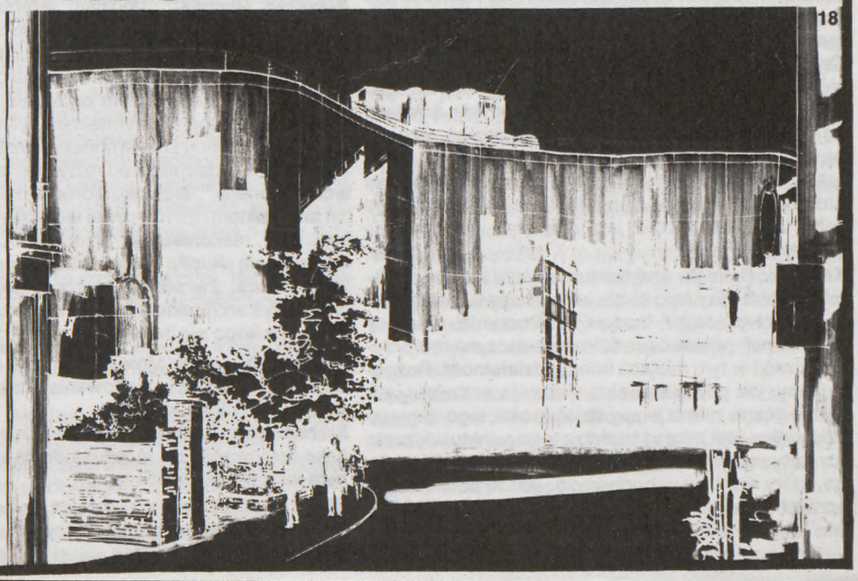
15

12

13

14

18



Architektura – co to dzisiaj znaczy?

dyskusja redakcyjna z udziałem Jerzego Biernackiego, Henryka Drzewieckiego, Witolda Krassowskiego, Krzysztofa Ozimka i Andrzeja Pawlika

prowadził Jeremi T. Królikowski

Architektura: *25 lat temu wszystko w architekturze było jasne: Forma wynika z funkcji. Użyteczne jest piękne. Dziś modny jest postmodernizm. Ale nie jest to propozycja zastępująca modernizm, bowiem istnieje wiele nurtów nawiązujących bądź do technologii, bądź do ekologii, bądź do regionalizacji, pojawia się coraz więcej poszukiwań indywidualnych. To, że po jednym kierunku następuje inny, nie jest już takie oczywiste. Czym jest więc dziś architektura? Obowiązująca definicja, że jest to kształtowanie przestrzeni dla potrzeb człowieka, nie jest jasna. Czym jest przestrzeń – abstrakcyjnym pojęciem czy konkretnym miejscem, a jeżeli pojęciem – to czy wyrażanym przez metry sześcienne, czy ujmowanym symbolicznie? Czym jest kształtowanie, czy dystrybucją tychże metrów sześciennych? Czy też twórczością? Jak określić potrzeby człowieka – czy ograniczyć się tylko do najbardziej elementarnych, fizjologicznych, czy też określać je w wymiarach kulturowych? A może architektura powinna być zastąpiona przez kształtowanie środowiska? A może architektura to po prostu to, co robią architekci? Jaki jest dziś stan świadomości architektonicznej?*

Krzysztof Ozimek: Architektura wynika z pracy architekta. Zostawia on po sobie jakieś etapy świadomości w postaci gotowych budynków. Dochodzi do mocy optymalnej, potem doświadczenie zaczyna mu przeszkadzać i w tym miejscu kończy działalność. Rozpatrujemy, jak gdyby z punktu widzenia podmiotu, zupełnie różne nieraz etapy działalności tego samego człowieka. Jest bardzo trudno z tego punktu widzenia rozpatrywać architekturę, a dla profesjonalisty, takiego, który wdał się w budowanie, jest to podstawowa sprawa. Architekt ma i zapożyczenia, i plagiaty, nic nie wie lub ma doświadczenie, ma szczęście lub pecha, jest pracowity lub niepracowity – cały ten rozwój jest dla mnie osobniczy i ludzki. Wypadkowa tych działań daje jakiś poziom architektury. Bez tego chyba nie można rozpatrywać sprawy.

Jerzy Biernacki: To znaczy, że za punkt wyjścia nie można przyjąć stwierdzenia, iż architektura nie istnieje.

Witold Krassowski: W tej chwili istnieje tak wiele desygnatów pojęcia „architektura", że samo to słowo przestało cokolwiek znaczyć.

Henryk Drzewiecki: Dla mnie podstawowym składnikiem definicji, który został pięćdziesiąt lat temu usunięty, jest podmiot społeczny, podmiot działania w architekturze. Społeczeństwo i jednostka zostały uprzedmiotowione, w związku z tym stały się takimi samymi przedmiotami, jak coś zbudowanego. Dla mnie podstawowym odbiorcą i podstawowym składnikiem, członem definicji, jest jednostka ludzka, w pełni świadoma i mająca prawo do działania.

Architektura: *Oczywiście, bo dopiero świadomość ludzka określa, czy obiekt jest architekturą, czy tylko zbiorem kamieni.*

Henryk Drzewiecki: I z tym wiąże się zmiana tradycyjnej dla mnie definicji: architektura przestała być sztuką po prostu budowania, czyli łączenia całości, a stała się sztuką kształtowania przestrzeni. Przestrzeń nie została zdefiniowana w Karcie Ateńskiej. Nikt z wielkich ludzi nie próbował określić, co to właściwie jest przestrzeń.

Architektura: *Fryderyk Engels powiedział, że przestrzeń to nic innego niż metry sześcienne...*

Jerzy Biernacki: ...ja sądzę, że wielu próbowało zdefiniować przestrzeń i każdy to robił inaczej.

Henryk Drzewiecki: Dla mnie przestrzeń w znaczeniu utrzymującym się od pięćdziesięciu lat jest rodzajem intelektualnego wytrychu. Za pomocą przestrzeni załatwia się wszystko. Jest to słowo-klucz, tylko że znajomość istoty tego słowa, jego zrozumienie, rzeczywiście jest praktycznie znikome.

Architektura: *Dotyczy to jednak głównie architektów, bo na przykład w badaniach nad literaturą przestrzeń jest pojęciem ściślej określanym. W krytyce artystycznej, w książce Gastona Bachelarda „Poetyka przestrzeni" opisana jest fenomenologia przestrzeni analizująca ujawniające się formy przestrzeni od schowka przez kąt i dom do kosmosu. Istnieje też filozoficzne rozróżnienie przestrzeni: przestrzeń konceptualna, przestrzeń intencjonalna – przestrzeń wyobrażeniowa, czy – w naukach o kulturze – przestrzeń symboliczna. Problem polega na tym, że architektura zupełnie się wyalienowała z dziedzin artystycznych i z kultury, stała się przedmiotem technicznym i to chyba jest główny problem.*

Witold Krassowski: Nie wydaje mi się, żeby tak było. Po pierwsze dzieje się chyba nie najlepiej, że architektura stała się sztuką przestrzeni. Kiedyś to było rzemiosło budowania, i to mające konkretnego adresata. Tym adresatem mógł być albo użytkownik, albo inwestor, który za to płacił i decydował, co ma być wybudowane. Cały czas jednak była mowa o budowaniu, i to nie w jakichś gigantycznych skalach, ale w skali najwyżej jednego obiektu i jego bezpośredniego sąsiedztwa. Nie było mowy o urbanistyce. Urbanistyka była sprawą dyspozycji ekonomicznej terenu bez nadawania temu jakichś wymiarów...

Krzysztof Ozimek: ...podziału terenu, wymierzania równych działek o nieregularnym rzucie...

Witold Krassowski: ...określenia, co na tej działce ma być – i tu się kończyła sprawa w skali urbanistycznej. Architektura była pojęciem odziedziczonym po Rzymianach, dla których architektem był każdy tworzący jakiś system – Bóg jako architekt świata, a jednocześnie istniał jakiś architekt od rozrywek, aranżer, „Architectus Sceleris", architekt zbrodni, herszt bandy też był architektem. Inżynierowie wojskowi byli architektami, ale niekoniecznie wznosili budynki. Potem wszystko się skupiło na sprawach budowlanych.

Architektura: *Zwracamy uwagę na proces, ale przecież kryzys architektury polega na tym, że zapomnieliśmy, dla kogo się buduje.*

Witold Krassowski: Mnie chodzi o to, że architektura zaczęła być sztuką kształtowania przestrzeni, a przestała być sztuką budowania.

Architektura: *Budowania to mało, nie mamy na celu tylko budowania, bo ta sztuka może się stać w pewnym momencie abstrakcją.*

Witold Krassowski: Przepraszam, ona nie stawała się abstrakcją, bo istniał facet, który płacił za realizację i wybierał model.

Henryk Drzewiecki: Profesor Szmidt pisze w swej książce*, że dla Demokryta przestrzeń była równoznaczna z pojęciem bytu, że „[...] ruch jest możliwy tylko dzięki bezmiernej rozciągłości przestrzeni. Już w tym poglądzie można się doszukać genezy współczesnej nobilitacji przestrzeni jako podstawowego tworzywa »formy architektonicznej«." Na końcu książki profesor Szmidt pisze tak: „Pierwsza z tych spraw [omawianych w książce], jakże ważna, to fascynacja żywiołem przestrzeni – podstawowym tworzywem architektonicznym. Z niej to powstaje owa »uczona i wspaniała gra form w świetle« – sceneria, choreografia miasta, architektura krajobrazu, architektura wnętrz – wszelkie kompozycje przestrzenne." Według słownika języka polskiego tworzywo to materiał służący do tworzenia czegoś, kształtowania (zwłaszcza przedmiotów o wartości artystycznej). Ulubionym tworzywem artysty był marmur – to jest przykład ze słownika, też wydanego w 1981 roku, drugie znaczenie – to, z czego się wytwarza, produkuje – surowiec, materiał. Zwróćcie uwagę, że ta bezmierna, nieogarnięta rozciągłość staje się w ręku nowoczesnego architekta tworzywem, ale zdematerializowanym. Z tej definicji wynika, że nie może być architektury.

Jerzy Biernacki: Czyli w tej sytuacji nie może być architektury jako rzeczy.

Architektura: *Przypomina mi to anegdotę o budowie katedry gotyckiej: jeden z budujących zapytany, co robi, odpowiadał „układam kamienie" a inny „buduję katedrę". Jest to mimo wszystko sprawa stanu świadomości...*

Henryk Drzewiecki: Pozwól, że znów przypomnę profesora Szmidta, dla profana obraz architektoniczny jest zazwyczaj sumą powierzchni, epidermą pokrywającą określone kształty, odczytywane w sposób co najmniej rzeźbiarski. Natomiast dla architekta współczesnego, któremu nieobca jest szkoła myślenia „De Stijlu" powierzchnia bryły architektonicznej jest tylko efektem znacznie donioślejszych faktów, jakie odczytuje spoglądając na płaską ścianę kurtynową, na oblicowaną kamieniem fasadę, na zwykły mur ceglany czy na kryte gontem połacie dachu podhalańskiego kościółka. Jego spojrzenie podobne jest do promieni Roentgena – „które odgadują jego ład i prawidłowość. Żadna nieszczerość, fałsz albo błąd nie umknie takiemu spojrzeniu, ale równocześnie odsłania ono i udostępnia w całej pełni wewnętrzną urodę budowli [...]" i tak dalej. Myśmy stworzyli własny świat, który nie ma nic wspólnego z tym, co nas otacza.

Architektura: *Problem polega na tym, że jest podział, mówiąc słowami profesora Szmidta, na profanów i wtajemniczonych, nie ma dialogu, nie ma wspólnego języka, a szansą dla zaistnienia architektury jest ten, który ją odbiera.*

Krzysztof Ozimek: Jak sypanie kopca Kościuszki albo innego kopca... jest to wydarzenie na pograniczu udziału, bo uczestnicy zabawy muszą go osobiście usypać, architekt może wskazać jak, w jaki sposób, albo udostępnić swoją sztukę dla tej akcji. W architekturze proces gromadzenia materiału należy do inwestora, a porządkowanie tego materiału to inna sprawa. Rozmowa o profesji to rozmowa o porządkowaniu. My nie martwimy się o materiał, nie martwimy się nawet o ideę, bo ktoś ją nam dostarcza, my – jakby wykorzystując siłę innych spraw, które dzieją się poza architekturą – sterujemy nią jako profesjonaliści, jesteśmy do tego wynajęci.

Henryk Drzewiecki: Wiktor Hugo pisał, że architektura jest jak skała osadowa, jak osad dobrego wina po wiekach i że dzieła architektury czy stawanie się miast są nie tyle wytworem twórczej woli kreatora, ile wytworem wysiłku społecznego na przestrzeni lat.

Jerzy Biernacki: A Zamość?

Witold Krassowski: Około roku 1600 został zmieniony program przestrzenny Zamościa, który początkowo miał być miastem rzymskokatolickim; zarządzono wysiedlenie mieszkańców z ulicy Szewskiej, żeby osadzić Żydów wraz z ich bożnicą i była to chyba całkowita zmiana. Schody przy ratuszu w Zamościu zbudowano w XVIII wieku. Teraz jeszcze ktoś dołożył przepłytowanie Rynku.

Henryk Drzewiecki: Tu pojawiają się dwa aspekty: sztuki inżynierskiej, która była postawą ruchu nowoczesnego, polegającej na dodawaniu oraz kształtowaniu nowoczesnej architektury, której zasadą była przebudowa. W historii architektury pisanej z punktu widzenia wielkiego kreatora, widzimy, że tą postawą

* B. Szmidt, *Ład przestrzeni*, PIW. Warszawa 1981

Fot. Paweł Łucenko

Uczestnicy dyskusji (od lewej): Jerzy Biernacki, Krzysztof Ozimek, Andrzej Pawlik, Witold Krassowski, Henryk Drzewiecki

jest twórcza wola jednostki – czy to papieża, czy króla, czy dyktatora lub tego, kto ma pieniądze. My żyjemy w czasach demokratycznych. Co zrobić z architekturą, gdy klientem jest całe społeczeństwo?

Krzysztof Ozimek: Gdy społeczeństwo jest klientem, pojęcie społeczeństwa jest fikcją!

Henryk Drzewiecki: A zaraz, zaraz. Chwileczkę! Po co są wszelkie ruchy decentralizacyjne? Po co powstają tak zwane grass-roots organisations, czyli samorzutne organizacje? Po prostu ludzie się organizują i potem wydzierają pieniądze od rządu, żeby móc kształtować swoje własne środowisko. W systemach demokratycznych ludzie muszą mieć możliwość samoorganizacji.

Jerzy Biernacki: Ale u nas, jak dotychczas, klientem i inwestorem nie było społeczeństwo, bo mamy centralnego inwestora zastępczego, który rozdaje mieszkania za nieduże stosunkowo pieniądze. Jako udziałowiec lokatorskiej spółdzielni nie mam na nic najmniejszego wpływu, chyba że wejdę w skład komitetu blokowego. Ale to jest chyba też niemożliwe.

Andrzej Pawlik: U nas centralny inwestor zastępczy posiada wszystkie dźwignie stratyfikacji społecznej: informacje, środki produkcji i środki przymusu i nawet – praktycznie rzecz biorąc – siłę roboczą, która nie daje się jakoś w pełni podporządkować.

Henryk Drzewiecki: Czy przez chwilę możemy nie mówić o budownictwie mieszkaniowym? Wieść gminna głosi, że dzieło architektoniczne może powstać tylko wtedy, gdy architekt będzie dysponował pieniędzmi, miał dostęp do materiałów i swobodę działania. Oglądałem dość dużo zbudowanych w Polsce kościołów i stwierdzam, że nie jest to architektura, a dlaczego? przecież inwestor nie jest biedny, wszyscy architekci w tej chwili chcą projektować kościoły – więc dlaczego powstają nie kościoły, a hale wystawowe? Nagle w polskim, katolickim kościele pojawia się japoński detal wywiniętego dachu, jak w Ursusie czy Łochowie, nie wypominając kościoła w Nowej Hucie. Dlaczego nie możemy tego nazwać architekturą polską?

Witold Krassowski: W Trydencie Palladio był rzeczoznawcą do spraw architektury i Kościół potrydencki wiedział, o co mu chodzi w dziedzinie budownictwa. Teraz pojawiły się lokalne rozwiązania architektoniczne. Nie ma ogólnej koncepcji scenograficznej, wszystko zależy od poszczególnych proboszczy.

Architektura: *Zjawiska architektury sakralnej nie można analizować w kategoriach racjonalnych tylko w kategoriach psychoanalizy – jest to ujawnienie kompleksów.*

Jerzy Biernacki: Po II Soborze Watykańskim i przyjęciu nowej liturgii nie wyciągnięto żadnych wniosków, które odnosiłyby się do architektury kościołów. Nowy obrządek powinien był zainspirować nową architekturę sakralną. Przedtem kościół był zwrócony ku Bogu, teraz powinien być podporządkowany dialogowi.

Architektura: *Doszliśmy do momentu, w którym można wyróżnić dwa podstawowe nurty współczesnej architektury polskiej: architekturę biurokratyczną, będącą, w dokumentacji projektowej, graficznym zapisem normatywów i architekturę poszukującą siebie, inwestora, rozwiązania. O czym możemy mówić, o koncepcjach? O tym, co potencjalnie może być architekturą?*

Krzysztof Ozimek: Prywatny dom jednorodzinny jest trudny do zaprojektowania, ponieważ ten, kto ma dostatecznie dużo pieniędzy na budowanie, najczęściej nie ma jeszcze sprecyzowanych potrzeb przestrzennych, wobec czego łatwo wmanewrować go w coś, czego nie rozumie.

Henryk Drzewiecki: Praktycznie, na początku tego wieku architekt nie zajmował się mieszkalnictwem...

Architektura: *W historii architektury mówi się o domach, dworach, pałacach, kamienicach, chałupach – czyli o architekturze mieszkaniowej.*

Witold Krassowski: Architektura jest, tak jak na początku mówiliśmy, taką nieokreśloną breją, miazgą, magmą, która rozlewając się objęła również chałupy. Dawniej podczas budowania nikt nie myślał o nich, jako o dziele architektury. W sporach o zaklasyfikowanie architektury, które toczyły się pod koniec wieku XVIII, encyklopedyści zaliczyli ją do nauki o wymiarach będącej w pionie matematyki stosowanej, dlatego pojawiły się wydziały architektury na uniwersytetach. Był też drugi pogląd, bodaj jeszcze wcześniejszy, że architektura jest dziedziną wyobraźni. Już w wieku XVIII nastąpiło zagubienie: czy jest to matematyka, czy wyobraźnia, czy coś wspólnego z literaturą, czy coś odwołującego się do boskiego szału. Starożytni zaliczali poezje do wieszczenia, a nie do sztuki, nie do rzemiosła.

Henryk Drzewiecki: I wreszcie mamy słowo nauka. Do połowy wieku XIX architektura była „panną mądrą" – stanowiła bazę rzeźby, malarstwa, nawet muzyki, czyli jednoczyła. Z początkiem rewolucji naukowo-technicznej architektura stała się „panną głupią", bo zaczęła szukać bazy w rzeźbie, malarstwie i nauce. Jak wiemy, punktem wyjścia dla ruchu nowoczesnego był kubizm. Kubiści, jak mówi Giedion, „nie chcieli przedstawić przedmiotów tylko z jednego punktu widzenia; obchodzili przedmioty dookoła, usiłowali uchwycić ich strukturę wewnętrzną. Starali się rozszerzyć skalę odczuwania, podobnie jak współczesna nauka rozszerza swe badania, aby objąć nimi nowe rejony zjawisk materialnych."

Giedion nie analizuje pojęcia przestrzeni, ale mówi o czasoprzestrzeni w sposób płytki, dziennikarski i pseudonaukowy, czyli sloganowy. I tak jak w badaniach zrobiono z człowieka przedmiot, tak i przestrzeń ujmowano wyłącznie przedmiotowo. Dla odbiorcy, zwykłego człowieka, ważniejsza jest przestrzeń subiektywna, miejsce, które musi najpierw zaistnieć w świadomości społecznej, a nie naszej, profesjonalnej.

Krzysztof Ozimek: To sprawa wyboru. Niejednokrotnie takie miejsca istnieją i bez architektury. Chodzi o tworzenie nowych.

Henryk Drzewiecki: Nowe miejsce może zaistnieć tylko wtedy, gdy ma swój symbol zaakceptowany społecznie.

Architektura: *Ale jest na przykład wiele koncepcji przestrzeni, czy można narzucić jedną z nich?*

Henryk Drzewiecki: Są archetypy definiujące miejsce. Choćby potrzeba poczucia bezpieczeństwa.

Krzysztof Ozimek: Może być wspólne pojęcie architektury, ale przecież istnieje typowe budownictwo jednorodzinne, na formę którego architekci się nie godzą, ale znakomita większość mieszkająca w nim je akceptuje. Chcielibyśmy podnieść do ludzkich warunków egzystencji to, co w naszym pojęciu jest nieludzkie.

Henryk Drzewiecki: Nie, nie, kiedyś, podczas wycieczki na Ursynów, jeden z kolegów z Poznania powiedział do Marka Budzyńskiego – jak ty mogłeś pozwolić na to, żeby na balkonach coś się działo, żeby ludzie robili ogródki? Chcemy zniszczyć to, co ludzie robią. Nasz profesjonalny system wartości rozminął się z systemem wartości społeczeństwa.

Krzysztof Ozimek: Został narzucony społeczeństwu i funkcjonuje.

Witold Krassowski: Niedawno na Wydziale Architektury doktorantka broniła pracy, w której opracowała wyniki konkursu na „Dom moich marzeń" na wsi. Z siedmiu czy ośmiu zasadniczych wytycznych opracowanych w biurach projektów (i przez te biura lansowanych) rolnicy akceptują dwie lub trzy, budują wbrew postanowieniom profesjonalistów.

Jerzy Biernacki: Czym się kierują?

Witold Krassowski: Brakiem zaufania do projektantów, ale przede wszystkim własnymi zdroworozsądkowymi potrzebami.

Krzysztof Ozimek: Jeżeli nie istnieje świadomość tego, czym jest architektura, człowiek odpowiedzialny przyjmując zamówienie musi – na swój prywatny użytek – na pół roku choćby – każdorazowo uwierzyć, przekonać się i zacząć robić. To taki trochę kabotyński zawód, bo architekt namawia do rzeczy, do których sam nie jest w pełni przekonany, czasem do żurnalowych mód, ale również może namawiać do tego, co rozpoczął i nie wie, jak to zakończyć.

Henryk Drzewiecki: Na Wydziale uczono nas poszukiwania zawsze nowej koncepcji. Odrzucenie wszystkiego, co nas otacza, jest potworną ideologią.

Jerzy Biernacki: Ustaliliśmy, że istnieje konflikt między architektem a społeczeństwem. Jak go przezwyciężyć?

Witold Krassowski: Są trzy strony konfliktu: inwestor, użytkownik i architekt. Lokatorzy mieszkaniówki nie są zachwyceni tym, co dostają, z drugiej strony architekt psioczy, że mu coś zmienili i wnosi sprawę do sądu o naruszenie praw autorskich. Architekt zapomina, że jest rzemieślnikiem. Gdy tylko poczuje się artystą realizuje, jak powiedział Irzykowski, projekcję swej duszy nie mogącej się wyżyć. Z kolei inwestor operuje kategoriami planu gospodarczego. Jeśli pan mieszka na osiedlu, czy pan orientuje się, jaka jest w nim gęstość zaludnienia na hektar?

Jerzy Biernacki: Nie.

Witold Krassowski: A to był punkt wyjścia do decyzji dla inwestora. Po prostu rozeszły się płaszczyzny.

Jerzy Biernacki: Czy tu nie chodzi o coś więcej niż o rzemiosło architektoniczne? Ktoś powiedział, że wysokie okna w mieszkaniu zapewniają mu poczucie godności.

Krzysztof Ozimek: Zwłaszcza jeśli okno ma ramę.

Jerzy Biernacki: I to profilowaną. Teraz chcemy, żeby architektura budowana była nie tylko dla zaspokojenia potrzeb podstawowych, ale też i najgłębszych, dla tego co komu w duszy gra.

Andrzej Pawlik: Ale gdzie pan to u nas widzi? Nie ma u nas przestrzeni publicznych.

Witold Krassowski: Mówiąc o rzemiośle miałem na

myśli to, że biegłe opanowanie rzemiosła pozwala na projektowanie różnych form w zależności od potrzeby: na przykład Majewski wybudował w Łodzi Księży Młyn i pasaż Meyera – architektury zupełnie inne. Dziekoński, skrytykowany za kościół Św. Floriana, zbudował całkowicie inny kościół Zbawiciela.

Architektura: *Ale współczesne rzemiosło architektoniczne zostało zredukowane do umiejętności wymiarowania, a pełny zakres łączył się z umiejętnością wyrażenia godności ludzkiej.*

Witold Krassowski: Facet nie był sterroryzowany przez wymiar okna.

Henryk Drzewiecki: Nie tylko przez wymiar. W ruchu nowoczesnym pierwszą rzeczą było ciągłe płaskie okno. Można powiedzieć, że „położono człowieka". Z początkiem lat pięćdziesiątych w Anglii, w budownictwie komunalnym, budowano pionowe tradycyjne okna. Był to jeden z sygnałów, że rozpoczął się proces egzorcyzmów nad ruchem nowoczesnym.

Witold Krassowski: A w Warszawie przed wojną modernizując dom na Nowym Świecie, między Alejami a placem Trzech Krzyży, gdzie był dancing oraz kawiarnia zrobiono okna jakby dwuskrzydłowe ze ślemieniem, ale ustawione poziomo.

Krzysztof Ozimek: Jest jeszcze jeden aspekt sprawy rzemiosła. Przyjęta koncepcja wciąga projektanta, a potem sama się wyczerpuje i wypala. Przerwany proces powoduje bękartowe realizacje, które muszą być takie, niezależnie od tego, co człowiek umie. Jeżeli w maszynę biurową włoży się ludzi, którzy mają różny rytm rozwoju, w której kierownik za nich przyjmuje plany kwartalne, to nie można tych ludzi oceniać, że są niedokształceni. Rzemiosło architektoniczne można ocenić tylko wtedy, gdy projektant zrobił wszystko, co mógł.

Witold Krassowski: Świerczyński, który do połowy lat dwudziestych lansował styl dworkowy, później budował co innego. Jemu nie sprawiało to różnicy. Rzemiosło architektoniczne polega na umiejętności nawiązania kontaktu z inwestorem i zrobienia dobrze, ale tego, co on sobie życzy. A teraz punkt ciężkości przesunięty jest z architekta – designera-projektanta na tego, który wie najlepiej, jak mieszkać i jak żyć. Mówiąc o rzemiośle architektonicznym myślę o umiejętności zaprojektowania okna i poziomego, i pionowego. Pniewski robił i wille, i Sejm, i założenie Piłsudskiego.

Jerzy Biernacki: W ten sposób pan profesor odciąża architekta od pewnej sfery odpowiedzialności.

Witold Krassowski: Obciążam architekta umiejętnością dialogu.

Jerzy Biernacki: Oczekujemy od architekta czegoś więcej! Nie chodzi tylko o to, by potrafił narysować ten rodzaj okien, który zapewni godność, ale żeby na to wpadł.

Architektura: *W dyskusji powracają pewne wątki – konieczność znajomości rzemiosła architektonicznego, jego szalone zawężenie i brak opanowania szerokiego repertuaru środków wyrazowych. Z kolei społeczeństwo nie wie, czego może żądać i sądzi, że musi być jak jest. Wracamy do tego, że język architektury został zapomniany, zostały z niego tylko pojedyncze sylaby.*

Henryk Drzewiecki: Język profesjonalny rozszedł się z językiem potocznym i stał się językiem politycznym, żargonem, gwarą... Ale idźmy dalej. Czy architekt może być artystą? Architekt nie może być artystą-rewolucjonistą. Le Corbusier powiedział „architektura albo rewolucja" – i opowiedział się za architekturą. Komuniści francuscy nie mogli mu wybaczyć, iż twierdził, że za pomocą architektury zlikwiduje różnice społeczne i stworzy nowy wspaniały świat. Sztuka polega na wynajdowaniu nowych środków wyrazu – ta nowa sztuka może dziać się w czterech ścianach. Artysta odpowiada tylko swojemu wewnętrznemu zamówieniu. To nie ma oddziaływania społecznego!

Architektura: *Nie zamykajmy się w stereotypach. To jest tylko jeden model artysty.*

Henryk Drzewiecki: Z chwilą kiedy architekt przyjmuje zlecenie, przestaje być artystą-rewolucjonistą, bo musi odpowiadać na konkretne pytania natury finansowej i tłumaczyć swoje intencje.

Krzysztof Ozimek: Z tym poglądem się zgadzam. Architekt zdobywa zlecenie nieraz rewolucyjnym gestem, którego musi się później wyrzec. Zaczyna działać i musi odpowiadać na konkretne pytania – od fundamentów aż do klamki. Czy nie można oceniać, jako artystyczny, efektu tego procesu?

Henryk Drzewiecki: Tu się pojawia problem krytyki. Krytyk powinien mieć system wartości, który, żeby krytyka miała w ogóle rację bytu, musi być cały czas odnoszony do świadomości społeczeństwa. My takiej krytyki nie mamy. Mało, ona została celowo zniszczona, bo działaliśmy w ramach jednej doktryny, jednego dogmatu. Wszyscy mogli wszystko pisać, tylko broń Boże krytykować ruch nowoczesny.

Krzysztof Ozimek: Akceptuję wszystkie sprawy, o których mówił pan profesor, ale pod warunkiem, że dotyczą one debiutanta. Inwestor jest zawsze debiutantem. Profesjonalista zdobywa w miarę upływu lat przewagę i tu powstaje problem, czy jego przewaga polega na świadomości intelektualnej, czy na instynkcie dostosowawczym i wygrywaniu słabości.

Henryk Drzewiecki: Ja bym wrócił do roku 1956. Odrzucając wtedy realizm socjalistyczny wylano dziecko z kąpielą. Na każdym etapie rozwoju architektura była aktem politycznym. Według mnie, nasza grupa zawodowa straciła poczucie bytu politycznego w imię filozofii czysto architektonicznej. Zaczęliśmy używać masowego budownictwa mieszkaniowego jako wehikułu do tworzenia dzieła architektury. W ten sposób architekt sam się ubezwłasnowolnił, dodawszy, że przestał pilnować kosztów budowy.

Witold Krassowski: Od kalkulacji funkcjonującej jeszcze bezpośrednio po wojnie a wynikającej z analizy robót: tyle godzin murarza, tyle godzin tynkarza, plus ileś tam procent na ubezpieczenia społeczne, w pewnym momencie przeszło się na kosztorysy scalone i zaczęło się operować nie kosztem jednostkowym budynku tylko inwestycji jako całości. Pojawiły się nie rzeczywiste, lecz normatywne terminy, koszty, narzuty...

Henryk Drzewiecki: Profesor Świerczyński, który zbudował w roku 1931 gmach, obecnie mieszczący Ministerstwo Komunikacji, był dumny, że przy cenie kosztorysowej ok. 5 milionów, on to zrobił taniej. Przyjmując zlecenie pilnował kosztów. Z chwilą odsunięcia architekta od kosztów nie można już zrobić taniego budynku. Doprowadziło to do tego, że architekt na budowie jest nie istniejącą postacią. Gdy przychodzi i wpisuje coś do książki budowy, słyszy – a wpisuj pan, co chcesz!

Jerzy Biernacki: To jak autor w dzisiejszym teatrze.

Witold Krassowski: Autor w teatrze jest najmniej ważny.

Andrzej Pawlik: To jest wynik tego, że profanów wpuszczono do sacrum.

Henryk Drzewiecki: Ale profani są wszędzie. Słynny Wright uskarżał się, że musi projektować dla chamów i gburów.

Krzysztof Ozimek: Ale czy oderwanie architekta od nadzoru nad kosztami nie nastąpiło w momencie, gdy projekt można było robić tylko pod dyktando wykonawcy?

Henryk Drzewiecki: Odsuwanie architekta od pilnowania kosztów budowy rozpoczęło się już w realizmie socjalistycznym. Dochodzimy tu do sprawy pojmowania architektury jako procesu, a nie jako działań jednostronnie scentralizowanych. Wracając do mieszkalnictwa: w mieszkalnictwie masowym, zbiurokratyzowanym, scentralizowanym, architekt jest tylko rzeczą, która produkuje dokumentacje.

Andrzej Pawlik: Jeżeli architektura jest informacją, ten, kto ma informację, ma władzę, to wtedy...

Henryk Drzewiecki: ...nie narzekajmy, bo my sami daliśmy się pozbawić głosu w imię lenistwa intelektualnego.

Architektura: *Tu się odzywa duch swoistego artyzmu. Zostaje czysta robota, samo projektowanie, bez liczenia pieniędzy...*

Witold Krassowski: ...bez dotykania wapna, bez chodzenia po placu budowy.

Henryk Drzewiecki: Wrócę do podstaw architektury, czyli do kształcenia. Na Wydziale Architektury najważniejszą rzeczą jest projekt, a nie nauka procesu kreacji architektury i związanej z nim umiejętności projektowania...

Jerzy Biernacki: ...ale czy nie było tak, że jak pewne rzeczy stały się niepotrzebne architektom, to przestano się nimi zajmować w edukacji?

Henryk Drzewiecki: Dydaktyka nie zmieniła się od czasów przedwojennych, jej celem było zawsze rozwijanie twórczej koncepcji.

Witold Krassowski: Dydaktyka bardzo się zmieniła w kierunku zredukowania umiejętności rysowania windfangu czy umeblowania łazienki.

Jerzy Biernacki: Przed wojną w każdym inteligenckim mieszkaniu wisiał Noakowski. Dzisiaj Noakowskiego w ogóle nie ma, nie istnieje w naszej świadomości.

Witold Krassowski: Nie chodzi nawet o Noakowskiego jako takiego, ale o ile przed wojną zdarzały się w mieszkaniu rysunki i obrazy przedstawiające architekturę, to teraz...

Architektura: *...wypadło ze świadomości wyobrażenie otaczającej przestrzeni...*

Henryk Drzewiecki: Wobec tego wróćmy do przestrzeni. Giedion mówi: obserwujemy przejście od dwuwymiarowego projektowania miasta do trójwymiarowego. Rozumie to jako układ stosunków poziomych warstw pod i nad ziemią i to pokutuje. Tzw. awangarda nie rozumiała, co to jest przestrzeń przedmiotowa i subiektywna i zajmowała się pseudonaukowymi działaniami na płaszczyźnie.

Krzysztof Ozimek: Jaki jest los wszystkich modernistów w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych? Słowo zostało usztywnione, a oni żyli i działali wbrew założeniom. Slogany im nie zaszkodziły.

Henryk Drzewiecki: Wielcy mistrzowie ruchu nowoczesnego, Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, robili wszystko, tylko nie „uprawiali" ruchu nowoczesnego. Ich ideologia i dogmaty były dla maluczkich. Mies van der Rohe odżegnuje się od ornamentu, a w budynku Seagram robi idiotyczny ornament z dwuteowników. Na tym polega tragedia i cała istota polityczna ruchu. Le Corbusier projektował wille-pałacyki dla bogatch przyjaciół, a zwykłego człowieka kierował do mrówkowca.

Witold Krassowski: Gabinet własny Gropiusa w Bauhausie to nie są meble metalowe z rur, lecz miękkie wyścielane fotele.

Architektura: *Może nie potrzeba definiować architektury, bo jeśli będzie potrzebna, odrodzi się poprzez ludzi.*

Henryk Drzewiecki: Architektura musi być zdefiniowana, ale poprzez potrzeby społeczne.

Witold Krassowski: Potrzeby społeczne widoczne są w iluśtamletniej kolejce po mieszkania.

Henryk Drzewiecki: Wiemy, że sprefabrykowanie budownictwa mieszkaniowego nie zdało i nie może zdać egzaminu, bo jest to system najdroższy, energochłonny, kapitałochłonny, materiałochłonny i nie daje poczucia bezpieczeństwa. Prefabrykowany budynek w odczuciu ludzi jest kruchy, jak domek z kart, podczas gdy cegła zapewnia archetypową stabilność. Ponadto władza ochoczo „kupiła" koncepcję osiedla, bo społeczność osiedlowa jest wyizolowana. Graficzne układy domów nie dają poczucia bezpieczeństwa. By ono było, trzeba określić miejsce.

Witold Krassowski: Ja czuję się bezpieczeny, gdy rozumiem gdzie i dlaczego jestem. Kiedyś było to jasne – mieszkam na V piętrze bez windy, bo nie mam pieniędzy, tamten mieszka od frontu, bo ma pieniądze. Czy pan rozumie, dlaczego pan mieszka w tym osiedlu, a nie w innym?

Jerzy Biernacki: Nie, ale jest to pytanie bardzo egzystencjalne.

Henryk Drzewiecki: Cały czas mówimy o egzystencji. Nie wolno nam od tego odejść.

Jerzy Biernacki: Można zapytać, czy ja w ogóle rozumiem adres pt. „Ziemia". W sensie egzystencjalnym ja rzeczywiście nie rozumiem swego adresu.

Henryk Drzewiecki: Pan tworzy swój własny świat. My cały czas mówimy o przestrzeni, a ludzie mówią o miejscu. W języku potocznym funkcjonuje słowo miejsce, a nie przestrzeń. To są dwa różne języki. W języku polskim od słowa „miejsce" pochodzą słowa: miasto, umiejscowienie. Ja tu mieszkam, tu jest moje miejsce.

Witold Krassowski: W przestrzeni to jest gdzieś, i w tym pokoju, i w galaktyce, czyli nigdzie.

Henryk Drzewiecki: My nie zmienimy człowieka. Możemy zmienić pewne jego przyzwyczajenia, ale z punktu widzenia egzystencjalnego człowiek buduje swój świat od siebie. Jakie możliwości budowania własnego świata profesjonaliści dają człowiekowi? Po stworzeniu miejsca rodzi się poczucie przestrzeni. Tragedia współczesnego mieszkalnictwa polega na nieumiejscowieniu.

Jerzy Biernacki: Mieszkańcy przedmiejskich osiedli Warszawy spotykają się na Starym Mieście nie tylko dlatego, że tam są dobre lody, ale że jest to określone miejsce.

Witold Krassowski: Na początku padło słowo przestrzeń. Może więc remedium dla architektury jest tworzenie miejsc?

Henryk Drzewiecki: Miejsce jest to przerwa, przystanek w podróży na jakimś obszarze, miejsce to plac, dom będący końcową stacją działań społecznych.

Andrzej Pawlik: Końcową stacją jest cmentarz i te budowle z lastrika.

Henryk Drzewiecki: Mam nawet zdjęcie cmentarza w Wólce Węglowej zrobione z lotu ptaka. Jest to odzwierciedlenie profesjonalnej świadomości. Prefabrykacja i typizacja doszła i na cmentarze, wyczyszczone, sterylne. Nawet drzewa tam wycięli, żeby zachować rytm... To jest metafora współczesnego miasta.

Jerzy Biernacki: Wszystko zależy od świadomości architektonicznej społeczeństwa. Czy należy dążyć do jej podnoszenia? Zaczyna się od złej edukacji szkolnej. Wyobraźnia przestrzenna ucznia nie jest kształtowana.

Henryk Drzewiecki: W Skandynawii programy szkolne zawierają naukę o otoczeniu. Dziecko dowiaduje się, co to jest miasto, kto nim rządzi, jaki wpływ na najbliższe otoczenie mają jego rodzice, ile to kosztuje, co to jest dom, czym jest architektura. Jest to nauczanie o środowisku życia. Zapominamy, że architektura jest środowiskiem życia, miejscem, w którym pojawia się życie. Ale miejsce nie może powstać z woli twórczej jednego człowieka. W Anglii w latach sześćdziesiątych doszło do rewolty. Architekci powiedzieli: panowie, dajmy sobie spokój z budowaniem mieszkań, bo my to tylko psujemy. Jeśli chcemy uczestniczyć w tym dalej, musimy przeformułować zawód i zapytać, kim my właściwie jesteśmy. Powodem tej dyskusji był stan komunalnego mieszkalnictwa, które wtedy w Anglii przybierało formę slumsów w stylu ruchu nowoczesnego.

Krzysztof Ozimek: A spółdzielnie?

Henryk Drzewiecki: Spółdzielnie są duńskie. Wyrosły z filozofii Kierkegaarda.

Witold Krassowski: Anglia jest zjawiskiem wyjątkowym. Od wieku XVI czy XVII istniał tam przepis, że w jednym domu nie może mieszkać więcej niż jedna rodzina. To był przepis policyjny, który po setkach lat zakodował się jako zwyczaj. Ale ja z uporem maniaka wracam do tego, że jeśli nie odrodzi się rzemiosło architektoniczne, umiejętności...

Henryk Drzewiecki: Ale w tym szerokim zakresie pojęcia...

Krzysztof Ozimek: Na początku odrzuciliśmy budownictwo mieszkaniowe zbiorowe, jednorodzinne, później też budownictwo sakralne... ale wszystkie kościoły to wieczna chałtura. Może w ramach tego procesu, realizując wiele projektów dojrzeje jakiś człowiek i przeniesie swoje doświadczenia na inny grunt. Budownictwo sakralne nie kończy się na dokumentacji, lecz jest doprowadzone do tynkowania i zainstalowania detali i ozdób.

Witold Krassowski: Może to odrodzi rzemiosło architektoniczne.

Henryk Drzewiecki: Ja bym nie oddzielał spraw profesjonalnych od społecznych. Jeśli nie nastąpi decentralizacja procesu budowania, póki będą olbrzymie organizacje wykonawcze i biura... Nie mamy systemu wykonawstwa do budowy małych domów, uzupełnień w mieście, nie mamy firm specjalistycznych do budowania fundamentów. Krótko mówiąc, musi nastąpić decentralizacja wykonawstwa i projektowania, włączenie użytkownika i architekta w rzeczywisty proces budowania i poddanie go kontroli lokalnej społeczności. Dopiero wtedy możemy mówić o architekturze.

Witold Krassowski: Na razie mamy niesamowitą kolejkę po mieszkania, która sprawia, że facet dostaje byle co i się cieszy.

Henryk Drzewiecki: Budownictwo mieszkaniowe jest dziś problemem biologicznym narodu. Jedyne wyjście, to dać użytkownikowi możliwość budowania i zapewnić fachową opiekę.

Jerzy Biernacki: Czyli autentyczne spółdzielnie?

Witold Krassowski: Niech będą spółdzielnie. Ale przypominam sobie, że w przedwojennej spółdzielni facet zastanawiał się, czy weźmie mieszkanie na pierwszym piętrze od podwórza, czy na drugim od ulicy. I to były czynności wstępne.

Architektura: *Jeżeli architektura staje się sprawą osobistą, rzeczą rzemiosła jest znalezienie szerokiego repertuaru środków dla wyrażenia różnorodnych potrzeb.*

Henryk Drzewiecki: Nie wyjdziemy poza prawo. Dam przykład Francji: we Francji każdy może być architektem. Władza miejska wydaje przepisy, a kto umie narysować projekt – rysuje! Prawo wymaga spełnienia pewnych reguł gry, tak jak to było w mieście średniowiecznym – działka i określone ściśle gabaryty.

Architektura: *Architekt może wymyślać przestrzeń, ale jako propozycję, a jeśli ten, który buduje, wie czego chce, architekt tylko rysuje.*

Krzysztof Ozimek: Wracając do praw: istniało święte prawo do ziemi. Teraz wielkie spółdzielnie mogą wywłaszczyć każdego w każdym momencie.

Jerzy Biernacki: Wiele koncepcji planistycznych na zachodzie załamuje się wskutek prawa własności.

Krzysztof Ozimek: Jeżeli powiemy, że nikt nie ma takiego prawa, bo są abstrakcyjne racje społeczne...

Henryk Drzewiecki: Prawo osoby do miejsca i prawo własności to rzecz niezbywalna.

Architektura: *Architekt musi uznać prawo osoby do miejsca i wtedy dopiero może kusić.*

Henryk Drzewiecki: Wracając do spraw szkoły architektury – powinna ona kształcić szeroki wachlarz ludzi, którzy zajmą się między innymi krytyką, ale też i pracą w urzędzie. Czyżby fakt, że bardzo mało architektów zatwierdza projekty, wynikał z tego, że nie jest to praca twórcza? W tej chwili mówimy, że jest to brak miejsc pracy dla architektów, ale cały czas myślimy w kategoriach biura projektowego. A gminy? Oczywiście, praca w gminie łączy się z odcięciem od informacji, ale to już inna sprawa. Szkoła architektury powinna kształcić ludzi, którzy będą pracowali po to, by mogła powstać architektura.

Witold Krassowski: Pomysł, żeby wprowadzić w nauczaniu architekta specjalizacje był fatalny. Wydział co prawda broni się przed tym, ale to już się stało. W latach mojej młodości, na przykład, była katedra projektowania hal przestrzennych, czyli projektowania obiektów o dużej skali, a nie projektowania przemysłowego. Teraz student nie przechodzi przez poszczególne etapy komplikacji problemu, lecz ciężar zagadnienia przesuwa się z zakresu umiejętności projektowania na znajomość zagadnień technologii programu.

Henryk Drzewiecki: Czy pan profesor po tylu latach nauczania sądzi zatem, że w tej chwili warszawski Wydział Architektury uczy architektonicznego myślenia?

Witold Krassowski: Nie. Choć może jest to powiedziane za ostro.

Jerzy Biernacki: Ja wracam z uporem maniaka do sprawy świadomości architektonicznej społeczeństwa. Brak jest ludzi, którzy prowadziliby galerie architektoniczne, którzy by pisali, przypominali znane postacie architektów i ich dorobek. Muzeum Architektury jest jedno jedyne w Polsce we Wrocławiu, wystawy architektoniczne są zawsze nieporozumieniem, bo albo są dla profesjonalistów, albo są zbyt powierzchowne. Brak sensownej serii wydawnictw o architekturze współczesnej – choćby pokazanie prób rozwiązania placu Zwycięstwa mogłoby być tematem interesującego albumu. Ostatnio ukazała się – głęboka i mądra, moim zdaniem – książka Szmidta „Ład przestrzeni", ale to unikat.

Henryk Drzewiecki: To jest książka bardzo dyskusyjna. Autor nie wychodzi z ram ruchu nowoczesnego i jest jego apologetą. A czy znacie postać Lubetkina? To Rosjanin, który w młodym wieku studiował w dobrych szkołach rosyjskich, podróżował po Europie i w latach 1923–25 studiował także w Warszawie, bo uznał, że tutejszy Wydział Architektury da mu dużo wiadomości technologicznych. Potem wyjechał do Francji, gdzie ukończył studia. Gdyby nie Lubetkin, nigdy by nie zbudowano słynnego pawilonu Mielnikowa na wystawie w Paryżu, bo dopiero Lubetkin na podstawie jego szkiców narysował plany i przekroje tak, by robotnicy mogli go wykonać. Później wyjechał do Anglii. Był marksistą, odwoływał się do społeczeństwa. W czasie II wojny światowej był internowany a następnie przeniósł się na farmę. Założył grupę „Tekton" od greckiego słowa „rzemieślnik". Cały czas propagował myśl społeczną, odwoływał się do użytkownika. Gdy zobaczył, że po wojnie w ruch nowoczesny wszedł wielki biznes i zaczął niszczyć miasta angielskie, mając lat 49 wycofał się z zawodu. To jest jedyna postać, którą w tym okresie stać było na powiedzenie – nie, ja nie mogę ze względu na sytuację społeczno-polityczną uprawiać tego zawodu. Ten zawód ma zawsze odniesienia społeczne i polityczne. Można powiedzieć bardziej ogólnie, że architektura wypływa z kultury. Dopiero świadomość kulturowa i godziwy poziom kultury materialnej pozwalają mówić o architekturze. Zgadzam się z tym, że i z glinobitki można zrobić architekturę, jeśli się wie, co chce się zrobić w danym otoczeniu kulturowym i społecznym.

Architektura: *Z tej samej ilości drewna można zrobić i szałas góralski, i budę na węgiel.*

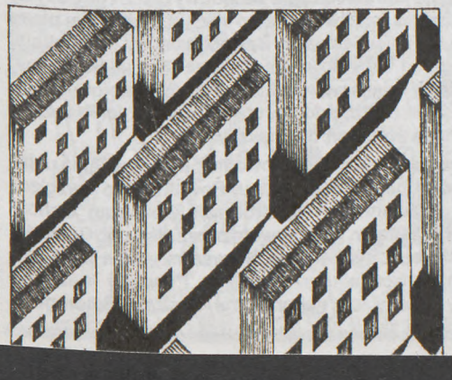
Henryk Drzewiecki: Teraz i budę na węgiel robi architekt. Została zerwana ciągłość kultury materialnej. Co się stało z małymi miastami? Kultura polega na ciągłości, nie można ciągle zaczynać od zera, od nowa. Z tym się wiąże sprawa społeczności lokalnej, o której była mowa, i sprawa nauczania. Po roku 1957 na Wydziale wszyscy, z małymi wyjątkami, żyliśmy w abstrakcyjnym świecie ruchu nowoczesnego: my jesteśmy wspaniali, zbudujemy nowy wspaniały świat, nas ten tłum na ulicy nie obchodzi, nas polityka nie obchodzi. Może zyskiem będzie to, że my teraz próbujemy mówić o tym młodszym kolegom. Kto z nas słyszał na zajęciach z historii architektury o „Czerwonym Wiedniu"? Socjalistyczne, komunalne budownictwo przedwojennego Wiednia (1919–1934) nie pasowało do ideologii ruchu nowoczesnego, bo przy nowej formie dostosowane było do działki miejskiej. Dodawano nową jakość w istniejącym mieście, ale o tym się nie mówiło, choć było to niebywałe osiągnięcie w rozwiązywaniu problemu mieszkań robotniczych. Niestety, wszystko zależy od kultury, a związki kultury z architekturą są dwustronne. Architektura jest sceną, na której mogą pojawiać się zjawiska kultury.

Architektura: *Tej dyskusji nie sposób zamknąć. Można tylko dodać, że nowo powstająca Rada Kultury nie zajmuje się architekturą.*

Henryk Drzewiecki: Żeby zaistniało zjawisko kultury, musi być odpowiednie otoczenie, czyli musi być odpowiednia architektura. Żeby zaś zaistniała odpowiednia architektura, musi być odpowiednie nauczanie, które wywoła świadomość społeczną.

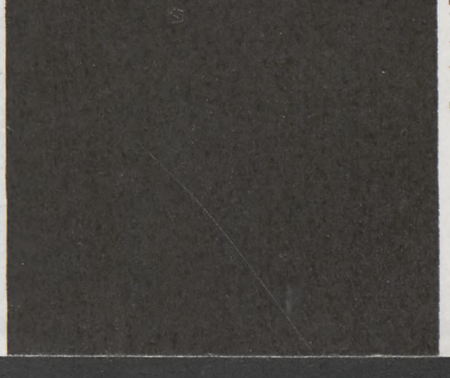
Andrzej Pawlik: Czyli, jak powiedział Heidegger: „Budować, mieszkać, myśleć." ■

BUDOWAĆ!



...MIESZKAĆ...

myśleć? myśleć? myśleć?



Rys. Andrzej Pawlik

Konkurs SARP nr 649

Plac Puławski w Warszawie

Andrzej Gliński

Fot. Andrzej Jaworski

WYCIĄG Z PROGRAMU I WARUNKÓW KONKURSU.

Celem konkursu jest wszechstronne naświetlenie możliwości kształtowania placu Puławskiego, wyznaczającego granicę południową śródmieścia Warszawy i stanowiącego przestrzenne sprzężenie ciągów ulic Marszałkowskiej i Puławskiej. Konkurs ma charakter studialny i ogłoszony jest jako konkurs otwarty, powszechny. Zadaniem konkursu jest opracowanie koncepcji urbanistyczno-architektonicznej placu Puławskiego w powiązaniu z propozycją programową obejmującą obiekty projektowane. Teren objęty zadaniem konkursowym ma powierzchnię około 20 ha.

Program

Program stanowi jedno z zadań konkursu. Z dotychczasowych studiów i opracowań wynika, że dla wykorzystania wartości użytkowych placu i wyeksponowania jego funkcji w układzie przestrzennym Warszawy pożądane jest zlokalizowanie programu usługowo-handlowego, hotelowego, kulturalnego, administracyjnego, a ewentualnie także programu mieszkaniowego (wg dotychczasowych studiów chłonność terenu placu wynosi około 70 000 m² powierzchni użytkowej), przy zapewnieniu maksymalnej liczby miejsc parkingowych, wynikającej z programu istniejącego i projektowanego w ramach konkursu.

Charakterystyka terenu

Teren objęty konkursem położony jest na warszawskiej wysoczyźnie polodowcowej. Jest to płaszczyzna, której najwyższe punkty położone w zachodniej części, wyniesione są ponad tzw. „O" Wisły na wysokość 32 do 33 m, a najniżej położone (w części wschodniej) na wysokość 31 m. Stąd różnice poziomów między ekstremalnymi punktami terenu placu wynoszą około 3 m na odcinku długości 400 do 500 m. Ze względu na warunki gruntowo-wodne, względy ekonomiczne i doświadczenia wynikające z realizacji w centrum Warszawy, konieczne jest ograniczenie podpiwniczeń i parkingów podziemnych do jednej kondygnacji.

Największe skupisko cennych drzew znajduje się w zachodnim rejonie placu, w sąsiedztwie kościoła. Ze względu na wiek (powyżej 30 lat) przeważająca liczba drzew, występujących na terenie objętym konkursem, nie nadaje się do przesadzeń. Plac Puławski położony jest w bezpośrednim sąsiedztwie parku Pole Mokotowskie, a przez plac Unii Lubelskiej i ul. Bagatela oraz przez ul. Goworka lub Skolimowską i Klonową powiązany jest z Parkiem Łazienkowskim. Podstawowy układ komunikacyjny w rejonie placu stanowią dzisiaj następujące ulice:

– ul. Puławska – trasa główna obszarowa dla powiązań międzydzielnicowych. Jest to trasa kategorii N-I,o rozdzielonych jezdniach szerokości 9,0 m i z torowiskiem tramwajowym w osi ulicy,

– ul. Rakowiecka – trasa zbiorcza obszarowa, obsługująca dzielnicę i przekazująca ruch ulicom głównym. Jest to trasa kategorii N-II z jezdnią czteropasmową, jednoprzestrzenną,

– ul. Waryńskiego – trasa główna obszarowa, jednokierunkowa, pracująca w parze z ul. Marszałkowską. Jest to ulica kategorii N-I/2 z jezdnią o szerokości 10,0 m,

– ul. Goworka – ulica zbiorcza tranzytowa, o rozdzielonych kierunkach ruchu. Służy ona powiązaniom w skali dzielnicy, a także poprzez ulice Gagarina i Spacerową, łączy Dolny Mokotów z obszarem śródmieścia. Na wszystkich tych ulicach występuje ruch autobusowy, ruch tramwajowy istnieje jedynie w ciągu ulic Puławska-Marszałkowska.

Wytyczne projektowe

W kształtowaniu przestrzennym placu należy uwzględnić szczególnie eksponowaną sytuację tego rejonu w centralnej części miasta. Plac jest szczególnie widoczny z ulic doprowadzających do niego: Puławskiej, Rakowieckiej, Waryńskiego, Marszałkowskiej, Goworka i al. I Armii WP. Istniejący gmach MSW będzie oddzielony od przestrzeni placu Puławskiego budynkiem o charakterze parawanowym o wysokości minimalnej 24 m ustawionym na granicy terenu Ministerstwa. W strefie 30 m od tej granicy dopuszcza się jedynie lokalizowanie dostawczych dróg dojazdowych obsługujących program placu a także przeprowadzenie tras uzbrojenia terenu. Należy pozostawić budynki nr 1, 2, 3, 4, 5 i 6. Decyzję o ewentualnej adaptacji lub wyburzeniu budynku nr 9 zostawia się uczestnikom konkursu. Dla placu Puławskiego obowiązuje obecnie, jako podstawa do dalszych opracowań, rozwiązanie projektowe komunikacyjne BPRW. Przyjmuje ono realizację drugiej jezdni ul. Waryńskiego, tunel dla ruchu kołowego w ciągu ulic Puławska-Waryńskiego. Na odcinku od ul. Batorego do Rakowieckiej podziemne przejście dla pieszych oraz realizację ciągu łączącego Ochotę z Dolnym Mokotowem poprzez ulice Batorego, Rakowiecką oraz Goworka. W rozwiązaniu konkursowym należy zachować rezerwowy pas terenu, przeznaczony na ewentualny przebieg linii tramwajowej w ulicy Waryńskiego. Przedstawione rozwiązanie komunikacji należy traktować jako postulowane, nie wyklucza się prób innych propozycji, muszą one jednak spełniać wszelkie warunki wynikające z przewidywań perspektywicznych organizacji ruchu.

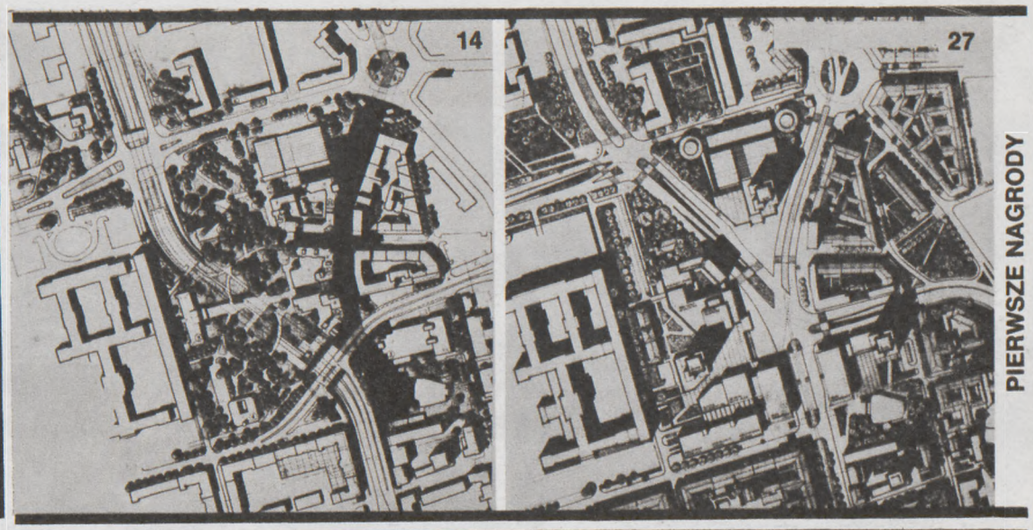
Organizacja ruchu przewiduje, że wszystkie ulice w obszarze opracowania będą dwukierunkowe. Ruch z Ochoty i Woli w kierunku Dolnego Mokotowa odbywać się będzie ulicą Batorego, a ruch odwrotny ul. Rakowiecką, przy czym obie te ulice, przez swoją dwukierunkowość zapewnią obsługę przyległej zabudowy i odciążą ruch lokalny. Komunikacja z Mokotowa do Śródmieścia i Żoliborza odbywać się będzie wzdłuż ciągu Puławska – Marszałkowska przez plac Unii Lubelskiej. Ruch odwrotny będzie skanalizowany ulicami Waryńskiego – Puławska.

Obsługa komunikacyjna zabudowy placu i dojazdy do parkingów możliwe będą po stronie zachodniej placu od ul. Rakowieckiej i Batorego, a po wschodniej stronie od ulicy Goworka przez ul. Chocimską. Dopuszcza się bilansowanie liczby miejsc postojowych dla obu stron placu, pod warunkiem zapewnienia bezkolizyjnych połączeń dla pieszych.

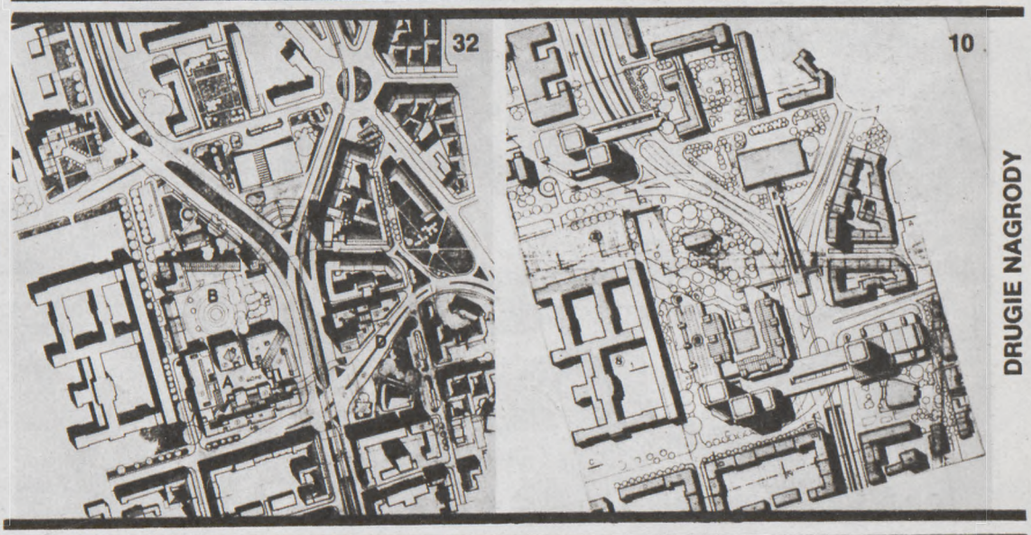
Należy przewidzieć etapowanie przekształcania układu komunikacyjnego placu. Powinno ono uwzględniać zapewnienie obustronnych powiązań Ochoty i Woli z Dolnym Mokotowem przez ciąg ulic Goworka – Batorego. Tak więc w pierwszym etapie musi być ujęta realizacja ulicy Batorego i drugiej jezdni ul. Waryńskiego co najmniej na odcinku Batorego – Puławska.

SĄD KONKURSOWY

Przewodniczący
prof. Zbigniew Karpiński – SARP Warszawa
Członkowie
prof. Jerzy Hryniewiecki – SARP Warszawa
arch. Konrad Kucza-Kuczyński – SARP Warszawa
arch. Krzysztof Müller – Ministerstwo Administracji, Gospodarki Terenowej i Ochrony Środowiska
arch. Zbigniew Parandowski – SARP Warszawa
arch. Tadeusz Szumielewicz – Naczelny Architekt Warszawy
Sędzia referent
arch. Henryk Marconi – SARP Warszawa
Sekretarz organizacyjny
arch. Bohdan Napieralski – SARP Warszawa

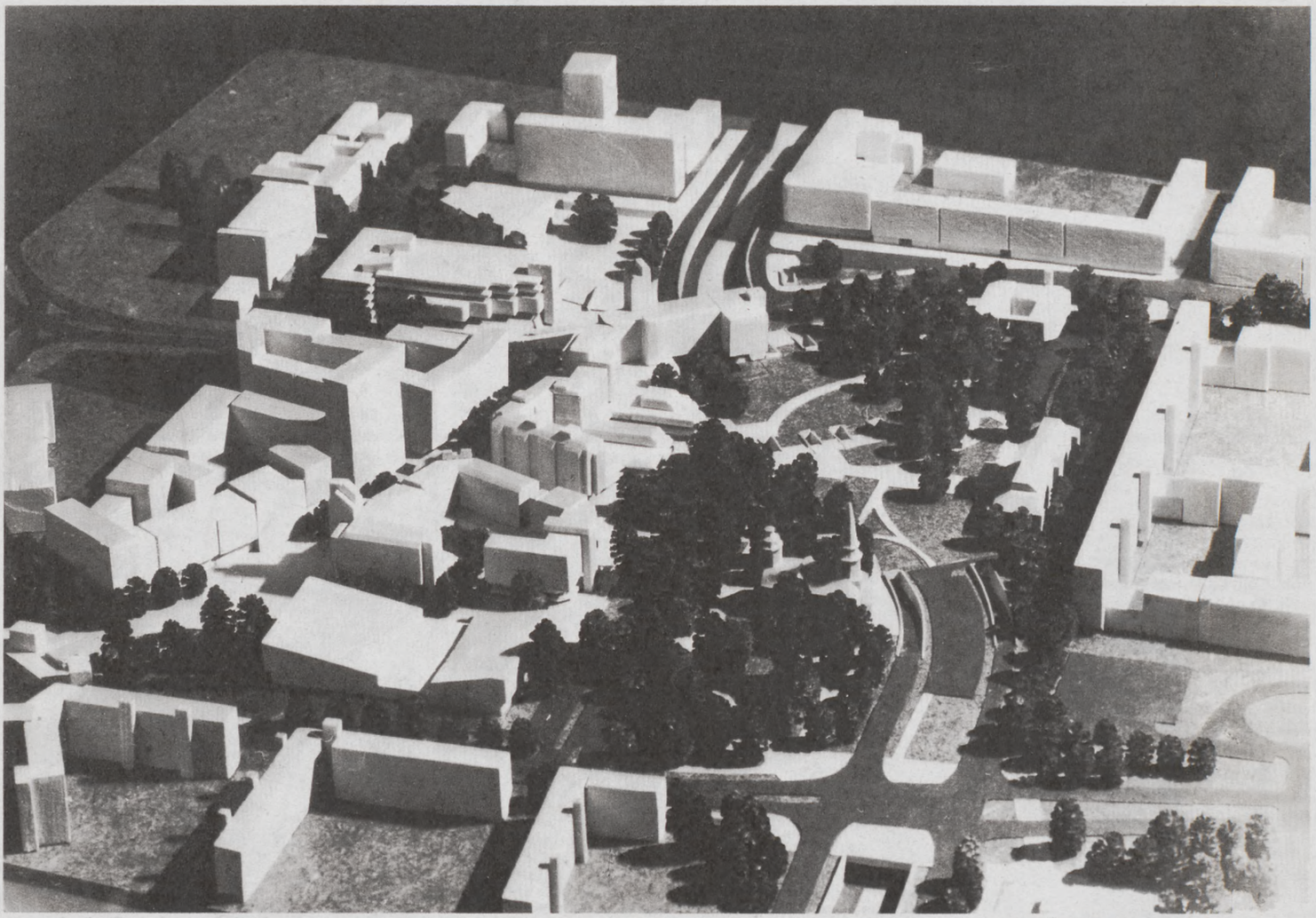


PIERWSZE NAGRODY



DRUGIE NAGRODY

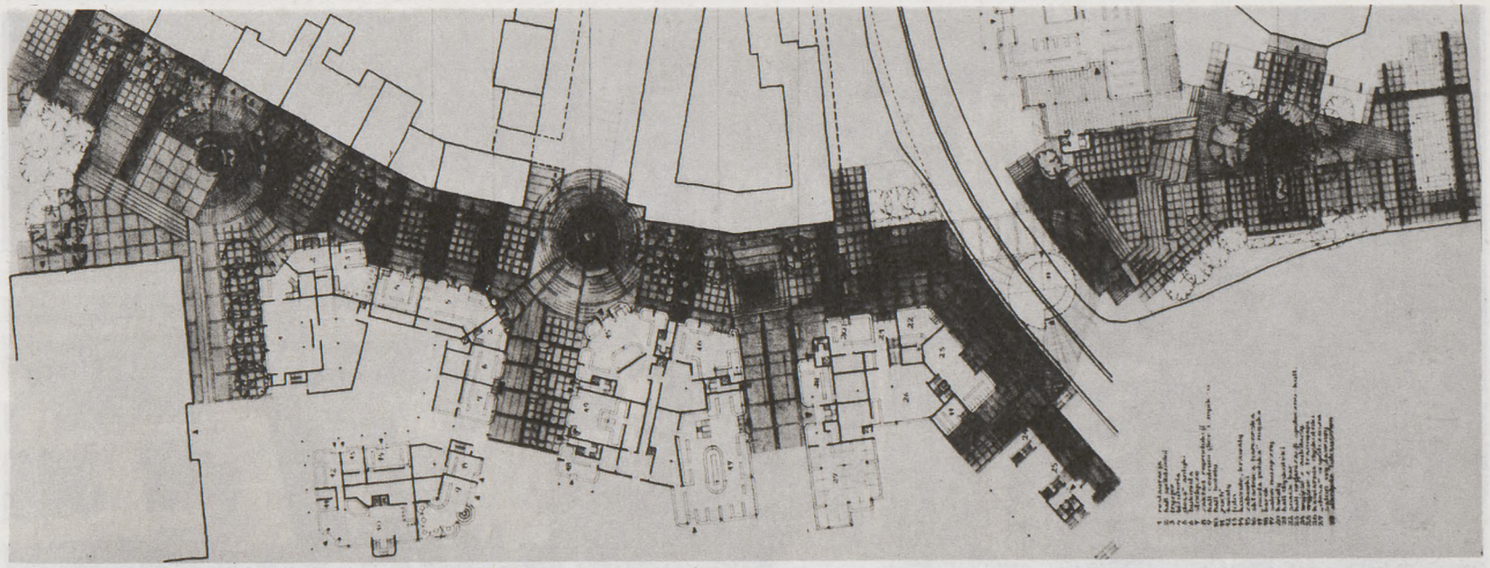
WYRÓŻNIENIA

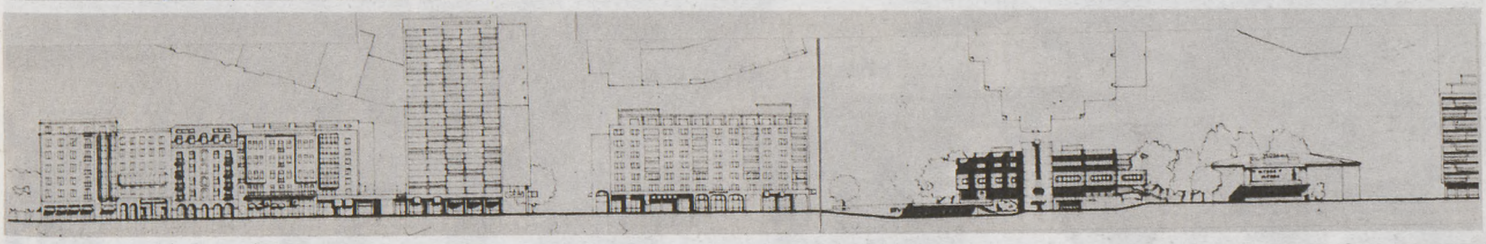


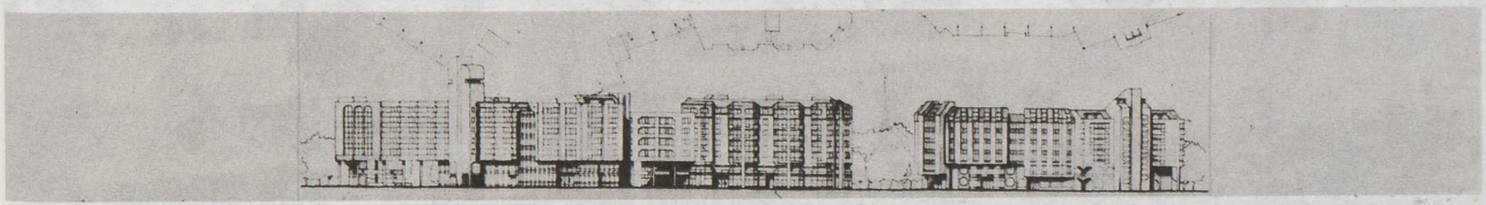
I NAGRODA RÓWNORZĘDNA – PRACA NR 19

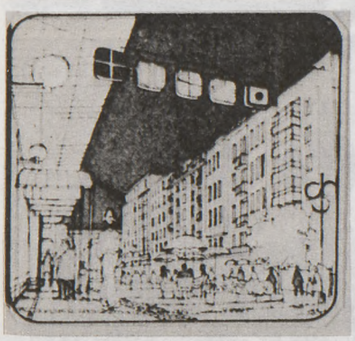
arch. Aleksander Chylak – SARP TUP Warszawa
arch. Roman Wrzosek – SARP Warszawa
komunikacja
inż. Wojciech Mickiewicz – TUP SITKOM
współpraca
techn. Anna Rybicka

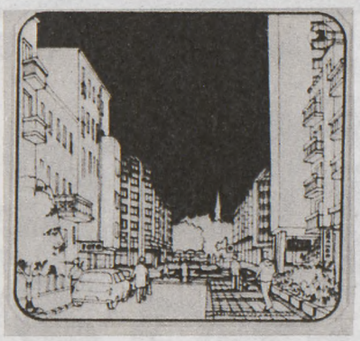
Opinia Sądu Konkursowego:
„Koncepcja, poprzez skasowanie tradycyjnego ciągu jezdnego prowadzącego do pl. Unii Lubelskiej, uzyskuje duży obszar placu o charakterze parkowym z programem kubaturowym w jego wschodnio-północnej części, wytwarzającym ciekawy, wysoce funkcjonalny, dostępny jedynie dla pieszych, kameralny rejon handlowo-usługowy. Dla przyjętego ukształtowania placu słuszne jest przeniesienie linii tramwajowej w ul. Waryńskiego i umieszczenie jej w tunelu. Rozwiązanie komunikacji kołowej do pl. Unii Lubelskiej przez ulice Goworka, Spacerową i Klonową, a odwrotnej przez ulice Boya i Waryńskiego jest możliwe. Słabą stroną pracy jest problem dojazdów i parkingów, których liczba jest za skąpa."

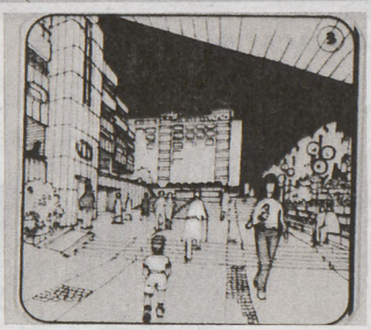


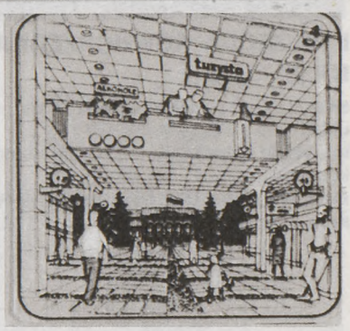


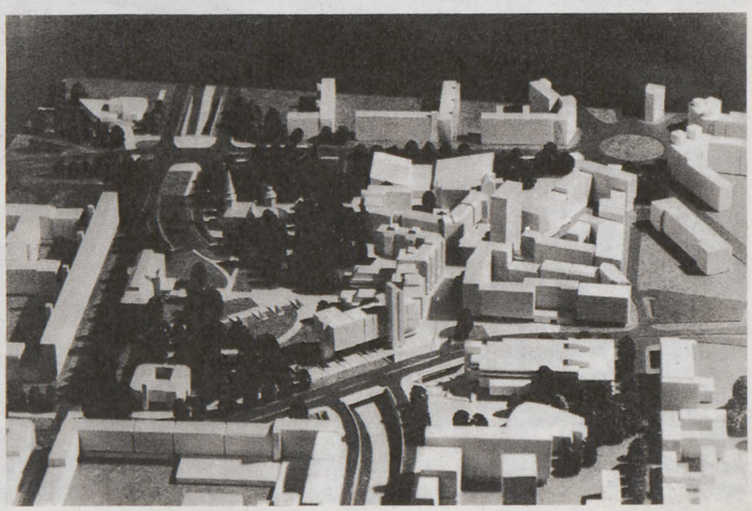




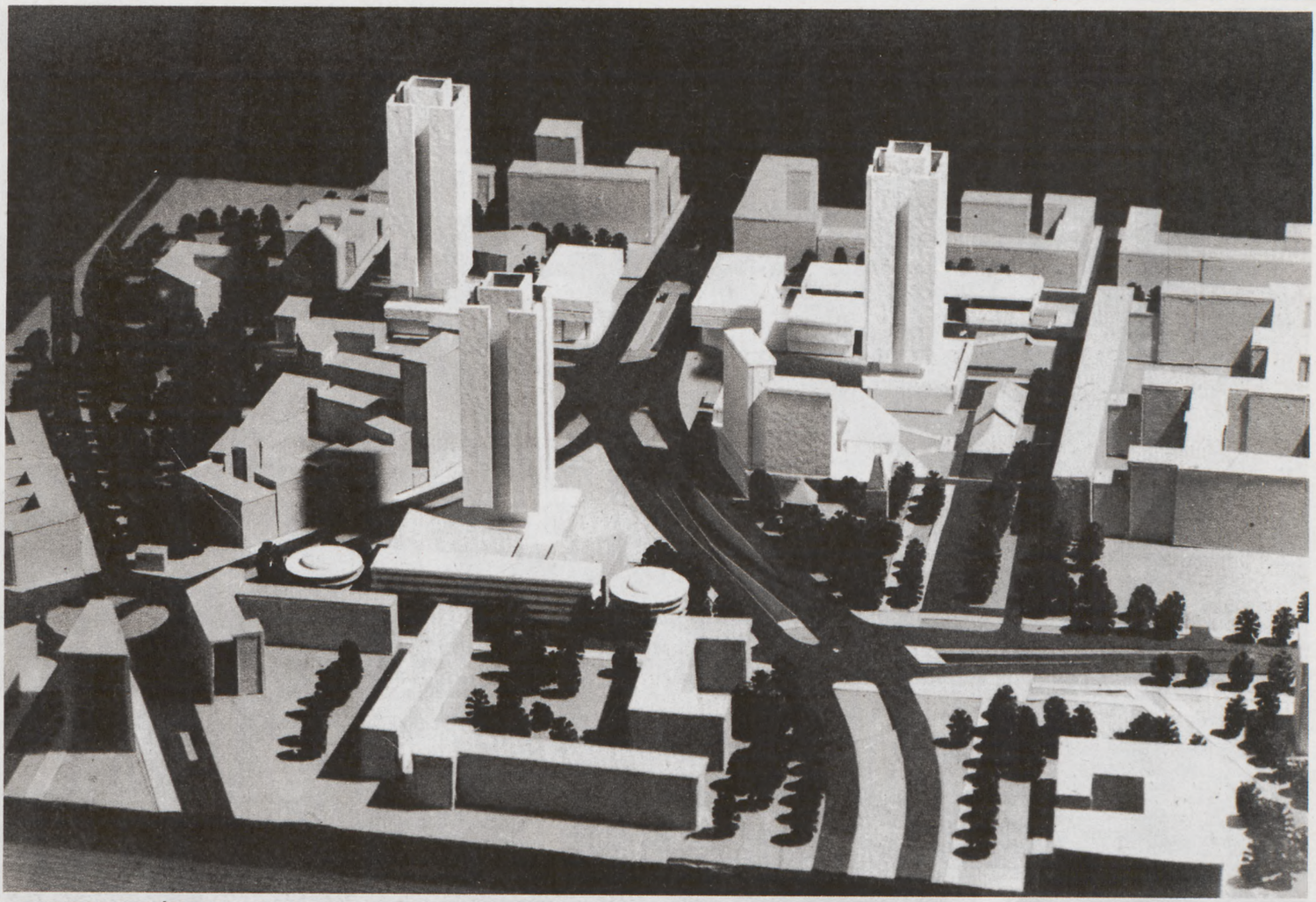





turyste



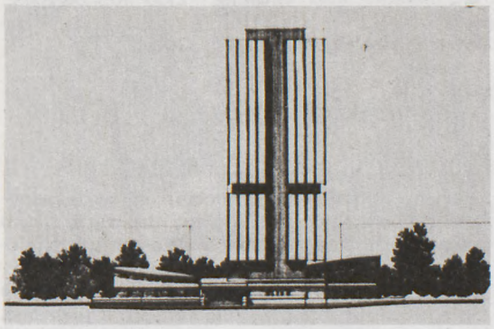
7

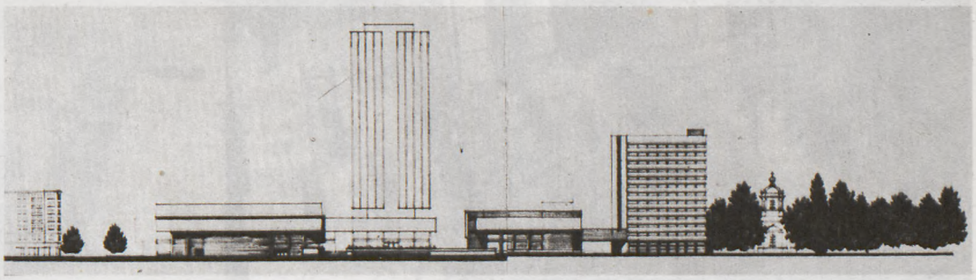


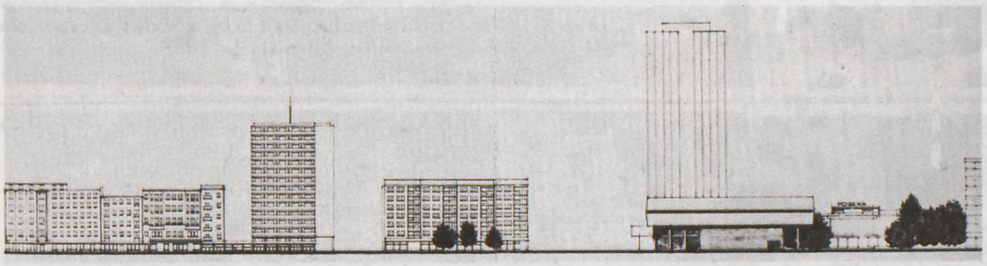
I NAGRODA RÓWNORZĘDNA – PRACA NR 27

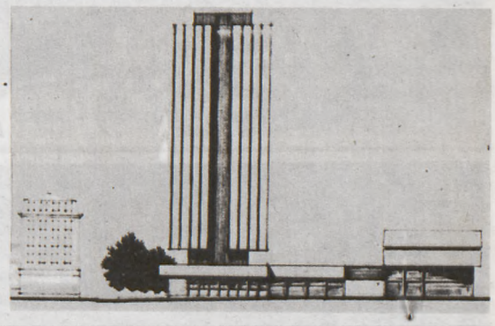
arch. Tadeusz Janicki – SARP Warszawa
układ komunikacji
inż. Maria Nadrowska – SITKOM Warszawa
konsultacja
arch. Magdalena Staniszkis – SARP Warszawa
arch. Andrzej Milczarek

Opinia Sądu Konkursowego:
„Bardzo dobre usytuowanie akcentów wysokościowych, działających jako grupa wieżowców w sylwecie miasta, a jednocześnie zamykających wszystkie ważniejsze wloty ulic doprowadzających do placu. Dobra organizacja ruchu pieszego, łącznie z podniesioną ponad teren płytą, tworzącą placyk pomiędzy zabudową. Zastrzeżenia budzi zaprojektowanie domu akademickiego jako drugostronnej repliki wysokiego budynku mieszkalnego istniejącego przy wlocie ul. Skolimowskiej. Praca usprawnia komunikację poprzez rezygnację z tunelu Puławska – Waryńskiego i ograniczenie drugiego poziomu jedynie do relacji lewoskrętnych z ul. Waryńskiego w ul. Batorego i Goworka."







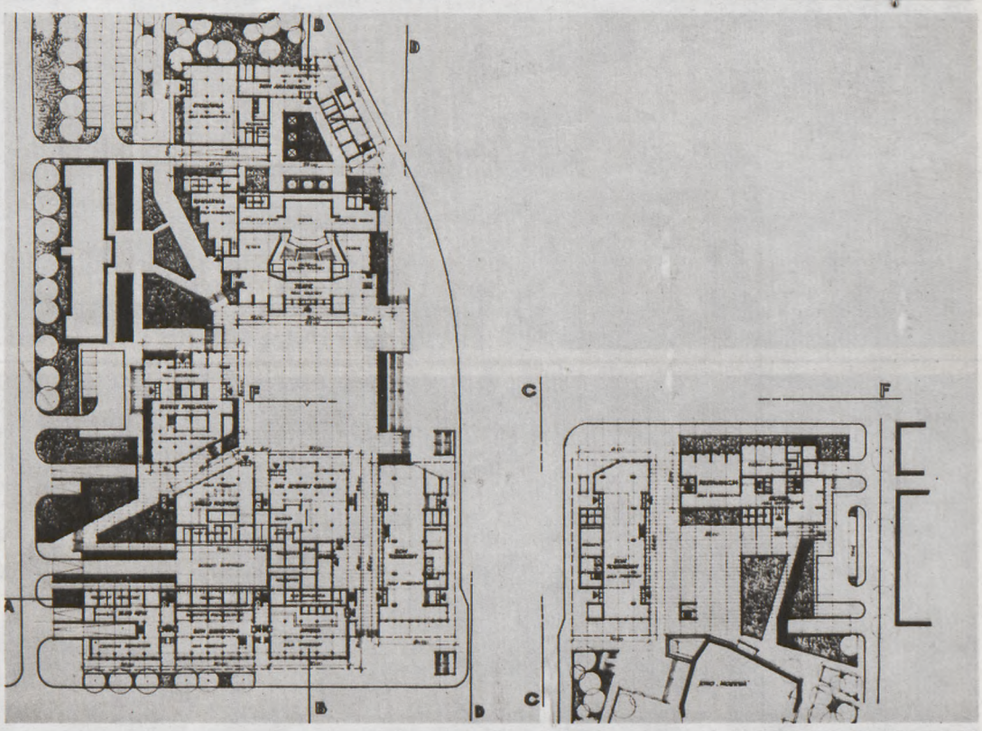


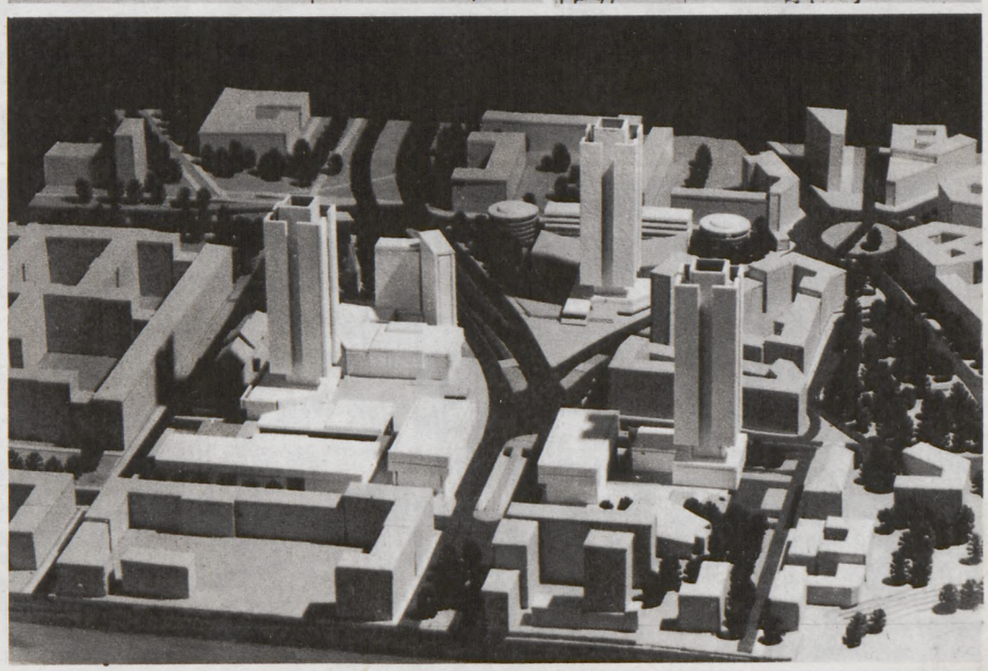
WIDOK Z UL WARYŃSKIEGO

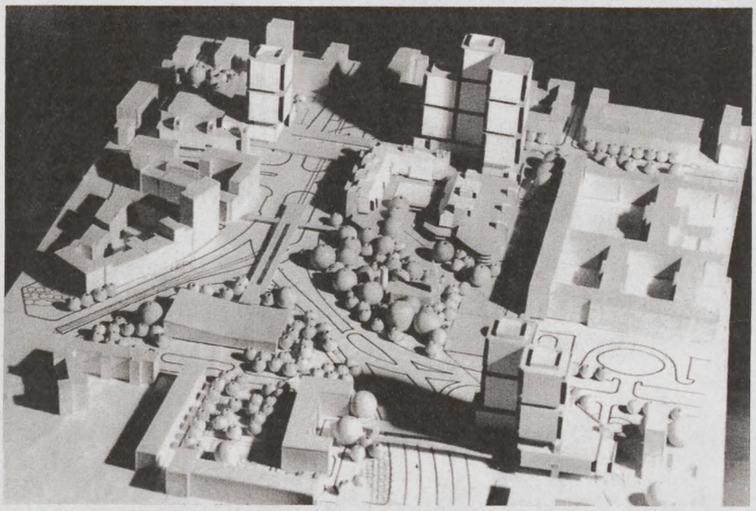
WIDOK Z UL GOWORKA

WIDOK Z UL PUŁAWSKIEJ

WIDOK Z PL UNII LUBELSKIEJ



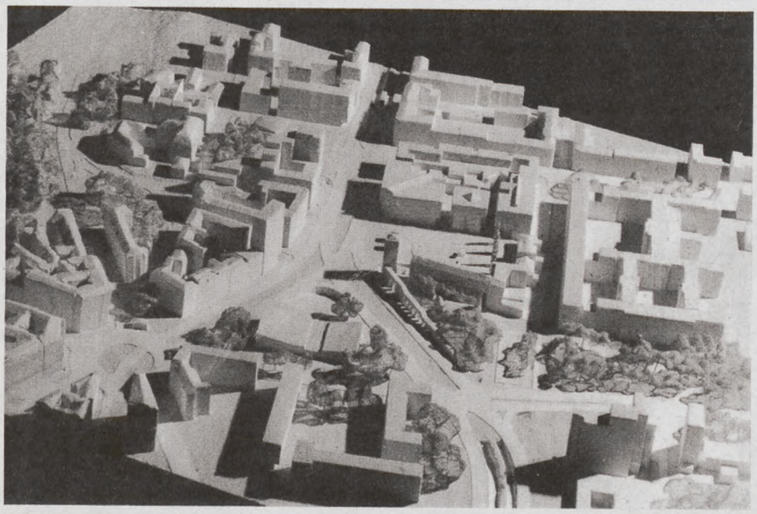




II NAGRODA RÓWNORZĘDNA – PRACA NR 10

art. rzeźbiarz Andrzej Getter – ZPAP Kraków SARP Katowice
art. plastyk Małgorzata Ligęza-Getter

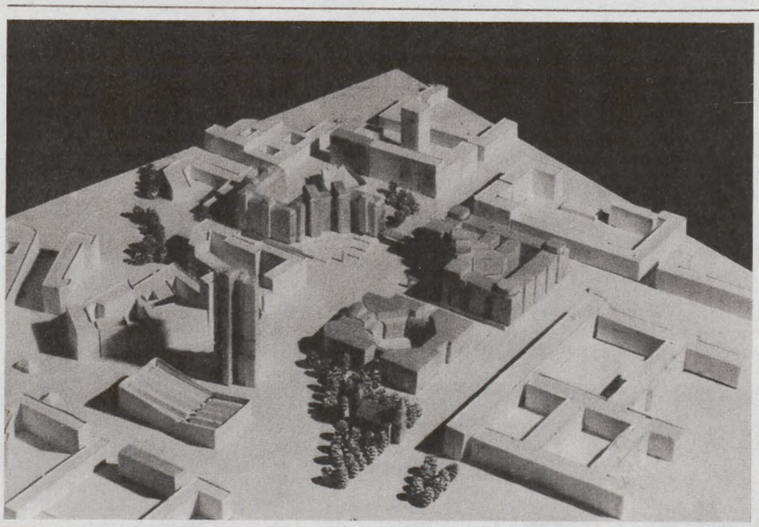
Opinia Sądu Konkursowego:
„Akcenty wysokościowe, chociaż nie zamykają widoków z ulic dolotowych do placu, działają grupowo stwarzając dobrze skomponowaną dominantę w rejonie placu. Stworzono interesujący układ wnętrz, przestrzeni otwartych i ciągów pieszych, przedłużających kompozycyjnie tereny zielone Pola Mokotowskiego. Drobne korekty rozwiązania komunikacji wg BPRW porządkują i uczytelniają układ drogowy, a połączenia podziemne i szeroka kładka integrują wschód i zachód placu."



II NAGRODA RÓWNORZĘDNA – PRACA NR 32

arch. Maria Brykalska-Karłowska – SARP Warszawa
arch. Stanisław Karłowski – SARP Warszawa
współpraca
arch. Maciej Ciszkowski – SARP Warszawa
arch. Tomasz Justat – SARP Warszawa

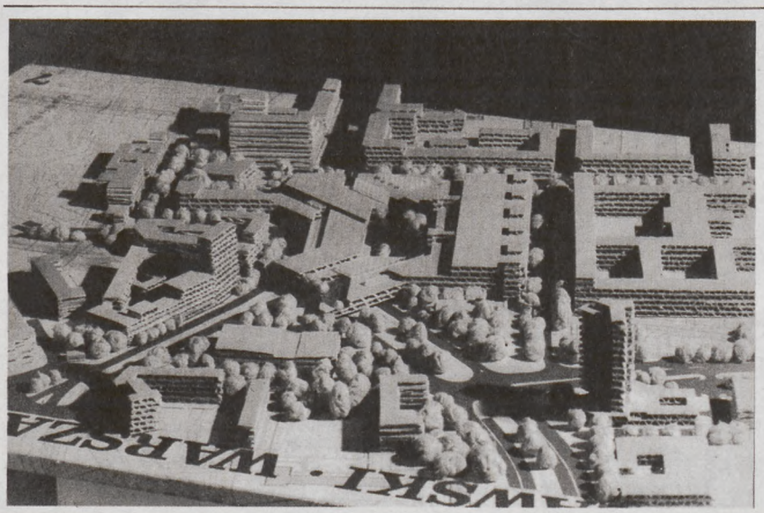
Opinia Sądu Konkursowego:
„Koncepcja stwarza publiczne przestrzenie otwarte, dziedzińce dostępne dla ruchu pieszego. Architektura nawiązuje do tradycyjnej zabudowy tego rejonu, lecz współcześnie rozwiązana, zawiera wiele ciekawych akcentów. Rozwiązanie ruchu kołowego zmienia wlot ul. Goworka pogarszając płynność relacji Batorego – Goworka, lecz ułatwiając przeplatanie się pojazdów na ul. Puławskiej na odcinku Goworka – Waryńskiego. Wadą pracy są nieekonomiczne wielokondygnacyjne podziemne parkingi."



WYRÓŻNIENIE – PRACA NR 6

arch. Krzysztof Chwalibóg – SARP Warszawa
arch. Ryszard Girtler – SARP Warszawa
arch. Witold Kalinowski – SARP Warszawa
arch. Tomasz Kobos – SARP Warszawa
współpraca
Krystyna Makowiecka
współpraca w zakresie komunikacji
mgr inż. Mieczysław Reksnis
makieta
arch. Marek Mirski

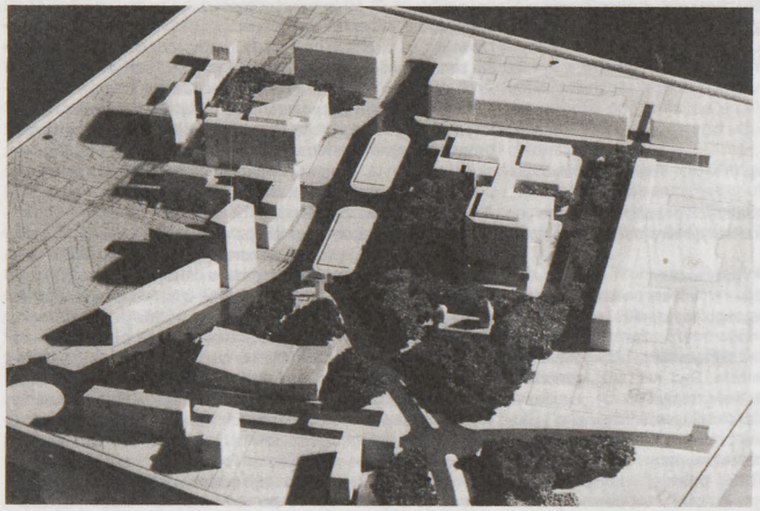
Opinia Sądu Konkursowego:
„Dobrze usytuowany akcent wysokościowy, którego rozwiązanie architektoniczne budzi jednak poważne wątpliwości. Praca znacznie upraszcza układ drogowy kosztem pogorszenia płynności ruchu i nie wykształca przestrzeni dla pieszych wolnej od ruchu kołowego."



WYRÓŻNIENIE – PRACA NR 7

arch. Marek Wajzner – SARP Warszawa
arch. Marek Rowicki – SARP Warszawa
współpraca
techn. arch. Ewa Heda
konsultacja konstrukcji
mgr inż. Kazimierz Miszczak

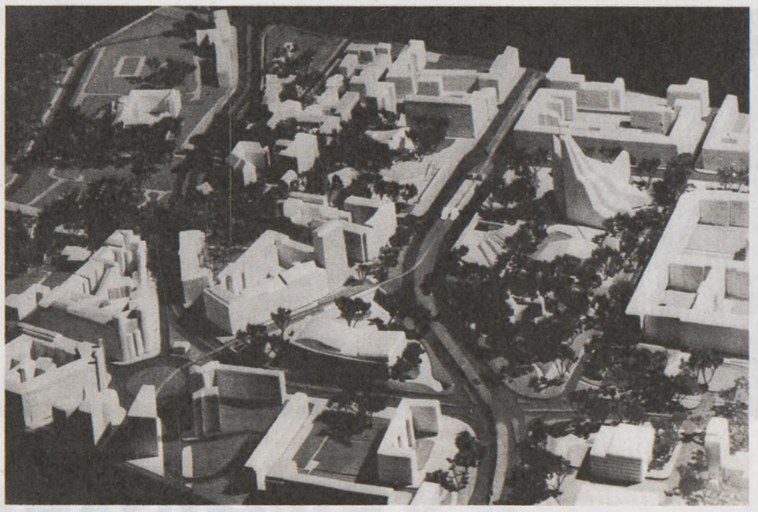
Opinia Sądu Konkursowego:
„Koncepcja stara się stworzyć niezależną formę zagospodarowania przestrzennego, pozwalającą w razie potrzeby na daleko idące zmiany rozwiązania komunikacyjnego. Izoluje jednocześnie całkowicie ruch pieszy od kołowego i stwarza wnętrze placu, forum, obsługujące przyległą zabudowę funkcjonalną. Pozostawienie pieszym w poziomie terenu nieograniczonego wglądu do przestrzeni parkingowych – błędne. Częściowe przekrycie węzła komunikacyjnego stwarza trudności konstrukcyjne i oświetleniowe."



WYRÓŻNIENIE – PRACA NR 9

arch. Wacław Bulzacki – SARP Warszawa
arch. Jerzy Paciorkowski – SARP Warszawa

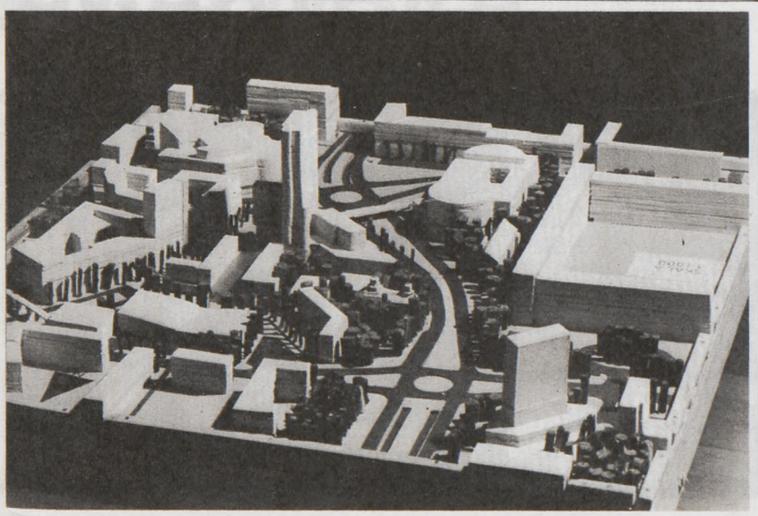
Opinia Sądu Konkursowego:
„Kompozycja uporządkowana i bardzo zrównoważona. Układ komunikacyjny prosty bez skomplikowanych skrzyżowań może budzić obawy, co do spełnienia warunków przy wzroście natężenia ruchu kołowego. Przy tak przyjętej koncepcji trasa tramwaju niepotrzebnie wtłoczona została pod ziemię."



WYRÓŻNIENIE – PRACA NR 17

arch. Władysław Bryzek – SARP TUP Kraków; współautorzy: **arch. Władysław Tadeusz Cukier** – SARP Kraków, **arch. Krystyna Idzior-Cukier** – SARP Kraków, **arch. Anna Kaznowiecka-Barcentewicz** – SARP Kraków, **arch. Jerzy Leśniak** – SARP Kraków; komunikacja: **mgr inż. Stanisław Albricht** – SITKOM Kraków; współpraca: **arch. Paweł Czapczyński** – perspektywy – SARP Kraków, **arch. Michał Słabikówski** – model – SARP Kraków, **arch. Zbigniew Łagocki** – fotografie modelu – ZPAF Kraków, **arch. Stanisław Nesterski** – grafika – SARP Kraków, **tech. Adela Kostelecka** – prace rysunkowe – PZITB Kraków

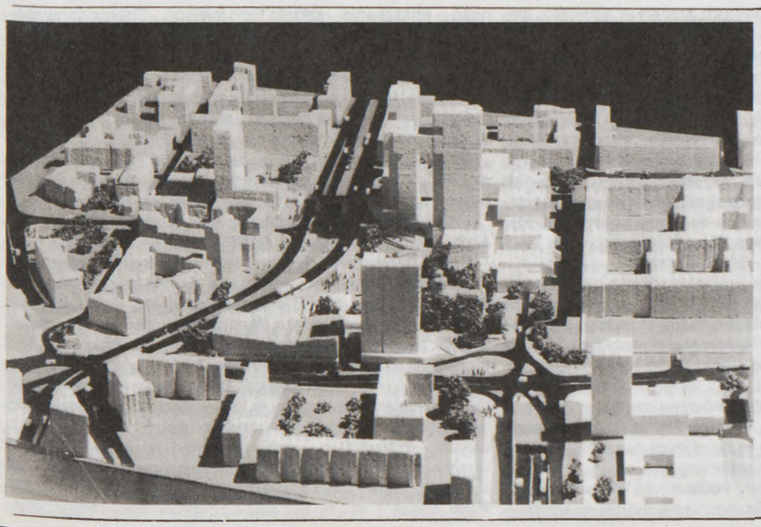
Opinia Sądu Konkursowego:
„Projekt pozostawia duże przestrzenie zielone, łączące kompozycyjnie obszar Pola Mokotowskiego, poprzez plac Puławski z rejonem skarpy i Łazienek. Dobra organizacja ruchu pieszego łącząca wschód i zachód placu a także rejon Supersamu poprzez szeroko zaprojektowane i bogate programowo przejścia podziemne. Pewne zastrzeżenia może budzić założony, mało intensywny program kubaturowy, w zasadzie ograniczający się do budynku kościoła. Także w realizacji jednopoziomowe rozwiązanie komunikacji kołowej, szynowej znacznie ogranicza jednak sprawność układu, zwłaszcza w rejonie skrzyżowania Batorego – Waryńskiego."



WYRÓŻNIENIE – PRACA NR 21

arch. Halina Michna – SARP Warszawa
arch. Jarosław Obidziński – SARP Warszawa
arch. Adam Rybka – SARP Warszawa
arch. Dorota Rzucidło

Opinia Sądu Konkursowego:
„Budynek wysoki słusznie usytuowany na linii zamknięcia ciągu ul. Puławskiej. Niesłuszna lokalizacja obiektu produkcyjnego, nawet w przypadku nieuciążliwego przemysłu. Architektura agresywna. Dążąc do integracji całego obszaru opracowania dokonano ograniczenia przechodzących przez plac jazdni. Cel ten nie został jednak osiągnięty poprzez pozostawienie kolidującej z ruchem pieszym linii tramwajowej. Lokalizacja parkingo-garażu przy Supersamie – błędna. Utrudniona obsługa budynków mieszkalnych, hotelu i domu towarowego z powodu braku pojazdów."



WYRÓŻNIENIE – PRACA NR 29

arch. Witold Orzechowski – SARP Warszawa
arch. Jacek Wciślak – SARP Warszawa
komunikacja
inż. Jan Brodzki – SITKOM TUP
model
arch. Paweł Wiśniewski – SARP Warszawa

Opinia Sądu Konkursowego:
„Bryła hotelu, stanowiąca akcent wysokościowy, zlokalizowana jest w miejscu stwarzającym zamknięcie jedynie ul. Puławskiej od strony pl. Unii Lubelskiej. Poprzez ograniczenie ruchu kołowego w rejonie placu osiągnięto dużą, otwartą przestrzeń przeznaczoną dla ruchu pieszego. Osiągnięty układ komunikacyjny jest jednak mało elastyczny, a nawet kasuje połączenie Batorego i Rakowieckiej z pl. Unii Lubelskiej oraz Batorego z Puławską. Hotel nie ma odpowiedniego dojazdu."

WNIOSKI POKONKURSOWE

Sprawozdanie z publicznej dyskusji pokonkursowej przeprowadzonej dnia 23.04.1982 r.

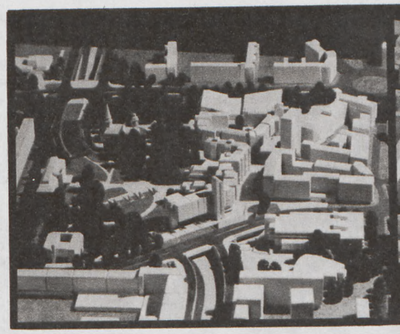
Różnorodność i liczba prac wskazuje, że konkurs na plac Puławski był potrzebny. Poprzez szeroki wachlarz zróżnicowanych rozwiązań spełnił pokładane w nim nadzieje.
Przy ocenie prac i formułowaniu wniosków Sąd kierował się kryteriami, których spełnienie powinno być brane pod uwagę w trakcie dalszych studiów projektowych:
– konieczność wygospodarowania maksymalnie dużej, zorganizowanej przestrzeni dla pieszych, uzbrojonej w funkcje ożywiające ten rejon miasta, możliwie skutecznie izolowanej od ruchu kołowego, stwarzającej atrakcyjne i nie narażone na nadmierne uciążliwości środowisko.
– Potrzeba akcentowania wysokościowego w tym punkcie miasta wymaga dalszych studiów tego problemu, zarówno w aspekcie sylwety miasta, jak i widokach z ulic wprowadzających na teren placu. (W tej kwestii Sąd nie zajął ujednoliconego stanowiska.)
– Plac Puławski nie powinien pozostawać jedynie węzłem komunikacyjnym. Agresywność układu drogowego może być zmniejszona poprzez eliminację niektórych relacji z bezpośredniego rejonu placu. Problem ten winien stać się tematem dalszych prac studialnych, przy czym nie wyklucza się rozwiązań podziemnych pod warunkiem powtórnego przeanalizowania infrastruktury inżynieryjnej.
– Wyniki konkursu potwierdziły poprawność lokalizacji programu sugerowanego warunkami konkursu. W dalszych studiach należy dążyć do intensyfikacji programu hotelowego i mieszkalnictwa typu specjalnego kosztem redukcji powierzchni administracyjnych.
– W dalszym projektowaniu należy, jak to wykazały prace konkursowe, dążyć do maksymalnego zachowania istniejącego drzewostanu, a nawet do zwiększenia ilości zieleni wysokiej.

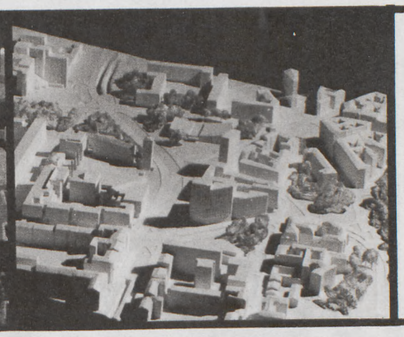
Ksiądz Bogusław Witemberg (Kościół augsburskoewangelicki)
– Proszę o uwzględnienie w dalszych pracach projektowych placu miejsca na budynek parafialny, który jest niezbędny dla istnienia parafii.
Arch. Leszek Kołacz – SARP Warszawa
– Dwuznaczny werdykt Sądu jest wynikiem braku jednomyślności. Celem konkursu studialnego jest danie kierunku działania, aby wykluczyć dowolność interpretacji. Wyniki tego konkursu stwarzają nieograniczoną możliwość polityki inwestycyjnej w tym rejonie miasta. Sąd nie uwzględnił idei, jakie przyświecały ostatniemu Kongresowi UIA zorganizowanemu pod hasłem „Człowiek, architektura, środowisko". Stosunek do przeszłości wiąże się z ochroną środowiska. W tym rejonie znajduje się kilka obiektów, które wniosły wielkie wartości do historii architektury polskiej i nie można ich „mordować". Stosunek do przyszłości – są pewne granice chłonności terenu, powyżej których występuje zjawisko „zamordowania" miasta. W warunkach konkursu była podana wielkość 300 000 m^3 i słusznie. Proponowany w pracy nr 27 1 000 000 m^3 jest to o cztery razy za dużo. Plac Puławski jest to jedynie nazwa, intensywność komunikacyjna tego miejsca będzie stale wzrastać. Nigdy nie powstanie tu plac. Jedna z prac traktuje obszar w sposób właściwy – praca nr 17 kol. Bryzka. Nie zabudowuje, ale kształtuje przestrzeń. To nie musi być koniecznie kościół, ale bryła, która panuje nad przestrzenią. Praca ta właściwie stawia politykę urbanistyczną w tym rejonie miasta. Jedynym miejscem na wysoki budynek jest narożnik ulic Batorego i Waryńskiego.
Arch. Krzysztof Chwalibóg – SARP Warszawa.
– Po przeczytaniu wniosków pokonkursowych nie zgadzam się ze sposobem, w jaki Sąd Konkursowy rozumie zasadę placu miejskiego. Dla mnie placem miejskim są takie place jak Piccadilly, Zgody, Gwiazdy, Zbawiciela i Konstytucji. Nie jest dla mnie placem miejskim Marienszat. Miejskość jest przestrzenią wyjątkowego styku wielu funkcji, ruchu pieszego, jezdnego i bogatego programu funkcjonalnego – wszystko to składa się na plac miejski. Mam pretensję do rozsądzenia konkursu i sądzę, że polega to na różnicy naszego i światowego pojmowania problemu urbanistyki.
Student Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej.
– Mam pretensję do Sądu. Studenci przychodzą na wystawę po naukę i co? Jakie są współczesne sądy o prawidłowości stosowania akcentów wysokościowych? Uczestnicy podejrzewają Sąd o rozłam na 2 grupy. Różnorodność prac podkreśla sensowność organizowania tego typu konkursów.
Arch. Monika Trochym – SARP Warszawa.
– Rozumiem, że nagrodzona praca Chylaka jest próbą rewaloryzacji tego fragmentu miasta. Według mnie ten projekt proponuje sprawę nierealną. Likwidacja odcinka ul. Puławskiej jest utopią. Projekt rewaloryzacji tego terenu powinien porządkować ten rejon miasta.
Arch. Władysław Bryzek – SARP Kraków.
– Gratuluję kolegom, lecz nie potrafię pogratulować Sądowi, od którego oczekiwałem generalnego poglądu. We wnioskach przeczytałem: duża zorganizowana przestrzeń, funkcje organizujące przestrzeń, brak kolizji z komunikacją – są to rzeczy oczywiste, komunały myślowe. Istotne jest, jakie będą dalsze koleje losu. Moim zdaniem, wnioski pokonkursowe powinny głębiej dotrzeć do istoty rzeczy. Co tu jest najważniejsze – chaos pod każdym względem, resztki zieleni, stwór z przypisaną nazwą plac Puławski. Od Pałacu Kultury idziemy w jakimś rytmie. Jest to jedyne miejsce do złapania oddechu, nie można go dogęszczać, szukać intensywności na siłę. Jest to obszar z szansą na przestrzeń otwartą. Jeden akcent, bryła organizuje przestrzeń w sposób podporządkowany tej bryle. – Biurowce w tym miejscu – po co? – Hotele – może – rentowność. – Mieszkania – szkoda tego miejsca. – Zaproponowaliśmy kościół Opatrzności Bożej, jako jedyny unikalny w całym kraju.
Krytyka prac, które otrzymały pierwsze nagrody:
„19" – bardzo podobają mi się fragmenty. Zaprzeczeniem jest próba stworzenia „na plecach" zespołu zieleni – jest trudno dostrzegalny. Są tu dwa pomysły w jednej pracy.
„27" – kompozycja 3 wieżowców na placu, które w stosunku do siebie nie organizują przestrzeni placu. Wyrażam protest przeciwko umundurowaniu Warszawy według zasady – „Ściana Zachodnia w każdym możliwym miejscu."
Arch. Henryk Drzewiecki – SARP Warszawa.
– Czego oczekuje się od konkursu studialnego? Jaka władza miejska ma prowadzić politykę w danym rejonie miasta? Wynik konkursu nie daje odpowiedzi, jak dochodzić do kształtowania tego obszaru. Wyniki konkursu mają rozpocząć proces budowania i tworzenia tego miejsca. Praca nr „32" proponuje oranżerię na wysokości 8 kondygnacji. Wprowadzamy siebie i władze w „kanał". Rozwiązania muszą załatwić sprawy miejskie, społeczne w kategoriach ruchu nowoczesnego. Czego ma się tu nauczyć młodzież? Pasaż – istota pasażu – to Mediolan – idealny przykład, gdzie łączy się dwa węzły komunikacji miejskiej. Tu zaproponowano „pasaż – od dziury do dziury". Od strony parku budynki się rozpływają. Parki miejskie muszą być ściśle zdefiniowane – ogrodzone. Czy tylko przekroje zdecydowały, że praca nr 18 znalazła się w grupie „N"? – Moim zdaniem, zawiera ona dużo dobrych elementów.
Arch. Aleksander Chylak – SARP Warszawa.
– Rewaloryzacją jest dla mnie każde działanie architekta. Nie likwidacja ulicy, ale ruchu, przerwanie ulicy dla dobra ulicy. Komunikacja była w tym konkursie problemem najtrudniejszym. Moim zdaniem praca nr 18 zawiera wiele cennych argumentów.
Prof. Jerzy Hryniewiecki – SARP Warszawa.
– Będę mówił od siebie jako Sędzia Konkursowy. Rozbieżność poglądów była przyczyną o wiele większych nieporozumień niż rozstrzygnięcie konkursu na plac Puławski. Jest to typowy „konkurs polski", w którym nagradza się za brak wad, a nie za liczbę zalet. Sąd Konkursowy stara się znaleźć zalety pomimo wad, szukał odpowiedzi, co zrobić z tym terenem? Plac Puławski jest jedynym z trzech miejsc w Warszawie, gdzie jeszcze nigdy nie udało się zrobić dobrego projektu. Są to place Zwycięstwa, Trzech Krzyży i Puławski. Jest tu zbyt wiele spraw, aby załatwić je „od ręki". Plac jest „formą rozwojową". Plac Zwycięstwa zmienił nasze dotychczasowe poglądy o placu. Plac narasta stopniowo, zależy od kultury następców. Plac Puławski jest zjazdem kierunków Warszawy, jedynym węzłem Mokotowa, placem wielkiego ruchu. Puławska rozcięta tramwajem, dwustronnie handlowa. Starzy architekci mają decydować o tym, co młodzi koledzy zaprojektowali. Jednomyślność nie jest konieczna w konkursie studialnym. Nie ma projektu jedynego dla tego placu.Wysokimi budynkami podzielona jest cała Polska. Wysoki budynek stwarza przestrzenność miasta. Na placu Zwycięstwa z jednego miejsca ogarnia się skalę miasta – jego wieloplanową sylwetę, stopniowe narastanie form. Są to fazy rozwoju, którymi kierować się będą nasi następcy w przyszłości. W konkursie realizacyjnym należy wskazać 1 nagrodę, ale nie w studialnym. Proponowaliśmy różne podejścia dwu najlepszych rozwiązań. Należy wykorzystaać zalety poszczególnych prac. Zebraliśmy materiały do dalszych dyskusji na ten temat. Komunikacja jest słabą stroną narzucenia tak wyraźnych decyzji. Szukaliśmy zalet, a nie wad.
Arch. Konrad Kucza-Kuczyński – SARP Warszawa.
– Szukaliśmy, jako Sąd, wspólnej platformy w środowisku. Nagrody są niejednorodne – ma to miejsce w wielu konkursach architektonicznych na świecie. Nie ukrywamy różnego stanowiska Sędziów. Nie stawialiśmy sprawy „wysoko – nisko", ale stworzenie wielkiej przestrzeni zorganizowanej dla pieszych – po analizie nagrody spełniają to podstawowe kryterium. Szukaliśmy przestrzeni, która byłaby bardziej placem niż Marienszat, Piazza Navona, niż Concorde czy plac Konstytucji. Przed konkursem dla tego rejonu obowiązywały: wskazania BPRW – miejsca akcentowane wysokimi budynkami i konkretna propozycja komunikacyjna BPRW. Konkurs dowiódł, mimo rozbieżności, że nie muszą to być budynki wysokie, właśnie dyskusja Sądu dopuściła, że właściwy jest również w tym miejscu inny kierunek myślenia. Było to przełamanie priorytetu wysokiego budownictwa w tym miejscu. Rozbieżność poglądów na architekturę współczesną, przemieszanie różnych wzorców utrudniało zadanie rozsądzenia konkursu.
Arch. Leszek Kołacz – SARP Warszawa.
– Wysoki budynek zamykający ulicę Puławską (przed Supersamem) miał w projekcie Pniewskiego 12 kondygnacji. Miał tworzyć z zespołem budynków TKM „coś" w rodzaju placu Św. Marka.
Arch. Monika Trochym – SARP Warszawa.
– Praca nagrodzona nr „19" jest niezrozumieniem idei wielkiego miasta. Nie wyobrażam sobie, jak można wykluczyć ciąg Marszałkowska-Puławska.
Plebański – student Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej
– Konkurs jest rodzajem walki, ale żeby była ona sportowa, należy przestrzegać etyki zawodowej. Mam na myśli choćby liczbę miejsc parkingowych. Niektóre rozwiązania powielają rozwiązania proponowane przez BPRW.
Arch. Władysław Bryzek – SARP Kraków.
– Jestem zawiedziony, że nie ma ożywionej dyskusji problemowej po emocjach towarzyszących pracy przy konkursie. W wypowiedziach sędziów brak mi pierwiastka osobistego.
Arch. Zbigniew Parandowski – SARP Warszawa.
– Słyszeliśmy bardzo ostrą krytykę – być może słuszną. W decyzji Sądu Konkursowego ujawniła się taka sama rozbieżność, jak w pracach przysłanych na konkurs. Początkowa wersja zagadnienia była tak sformułowana, że na pewno wielu uczestników nie przystąpiłoby do konkursu. Największą zasługą Sądu jest stworzenie płaszczyzny do dyskusji na temat placu. Początkowa wersja zakładała rozbudowę programu MSW do ul. Puławskiej.
Arch. Konrad Kucza-Kuczyński – SARP Warszawa.
– Szukaliśmy rozwiązań przyszłościowych. Braliśmy pod uwagę rozwiązania, które będą realne w przyszłości. Możliwość narastania realizacji w czasie była istotnym elementem w podejściu do oceny prac.
Arch. Henryk Drzewiecki – SARP Warszawa.
– Brak napięcia w dyskusji jest wynikiem sprzeczności uczuć na temat idei i koncepcji urbanistyki w Polsce Ludowej.
Arch. Krzysztof Chwalibóg – SARP Warszawa.
– Nagradzamy wizję miasta lat sześćdziesiątych. Mówienie o sprawach realności takich wizji jest nie na miejscu. Sąd – teoretycznie bardzo dobry – wybrał prace bardzo mierne, a to boli.
Arch. Władysław Bryzek – SARP Kraków.
– Skończmy z zasadą „my – wy", zastanówmy się, co wynikło z tego konkursu. O tej przestrzeni należy myśleć, jak o przestrzeni z szerszymi powiązaniami (Pole Mokotowskie). Rozwiązanie komunikacyjne BPRW jest rozwiązaniem strasznym. Należy zminimalizować fetysz komunikacji w tym miejscu. Ruchy tranzytowe należy przenieść na zewnątrz. Nie ma rozwiązania idealnego. Gdyby był jakiś słuszny kierunek, Sąd Konkursowy zdecydowanie przychyliłby się do tej grupy prac. Suma odpowiedzi, decyzja sądu Konkursowego, wypowiedzi uczestników będą stanowiły punkt wyjścia do dalszych prac projektowych.

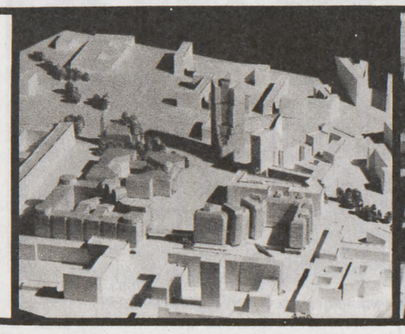
Opinia mieszkańców
(„Życie Warszawy" nr 109 – 24 V 1982)

W dniach 23-29 kwietnia br., w siedzibie SARP wystawione były 32 prace konkursowe dotyczące przebudowy placu Puławskiego. Ponieważ informacje na ten temat w środkach masowego przekazu były bardzo skąpe, prosimy o zamieszczenie w „Życiu" naszego listu, wyrażającego opinię bezpośrednio zainteresowanych prawidłowym rozwiązaniem placu i jego otoczenia, tzn. mieszkańców domów w okolicy placu. Naszym zdaniem, wszelkie projekty przebudowy placu powinny opierać się na uhonorowanej pierwszą nagrodą pracy nr 19, wykonanej przez zespół w składzie: Aleksander Chylak, Roman Wrzosek i Wojciech Mickiewicz (układ komunikacyjny). Jest to rozwiązanie śmiałe i nowatorskie. Jedno z niewielu, jeśli nie jedyne z wystawionych, które w harmonijny sposób łączy potrzeby samochodu z potrzebami człowieka. Hałaśliwy i dokuczliwy ruch kołowy i tramwajowy na osi północ-południe zostaje ograniczony do dwukierunkowej i sześciopasmowej ulicy Waryńskiego. Przy tym trasa ta, odsunięta na zachód w stosunku do dzisiejszej, przebiega po zachodniej stronie kościoła ewangelickiego. Zlikwidowane są jej cztery zakręty na odcinku od domu akademickiego „Riviera" do ulicy Rakowieckiej. Pozostawiono jeden łagodny łuk między kościołem a Rakowiecką, a ponadto część ruchu – w tym tramwajowy – wpuszczono do tunelu, co wydatnie zwiększa płynność przejazdu.
W projekcie zlikwidowano niesprawne, wąskie gardło komunikacyjne ulicy Puławskiej, między placem Unii Lubelskiej, a kinem „Moskwa". Dzięki temu przestrzeń placu Puławskiego zmieni się w strefę ciszy i uzyska charakter usługowo-rekreacyjny. Podkreślone to zostało przez stosunkowo skąpą, nowo projektowaną zabudowę, bez pokracznych wieżowców. Pozostawienie placu pieszym pozwala na rezygnację z nieestetycznych kładek i estakad, niezbędnych w razie utrzymywania obecnego układu jezdni. Znalazło się też miejsce na sporą ilość zieleni,

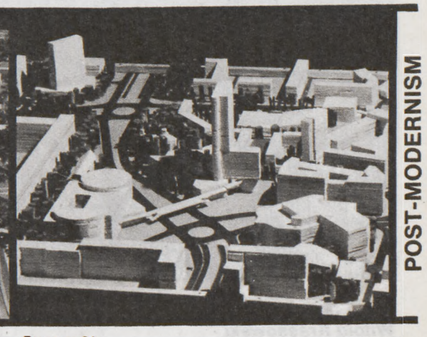
27 podpisów


Praca nr 19

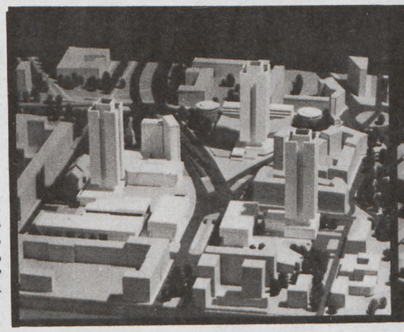

Praca nr 32

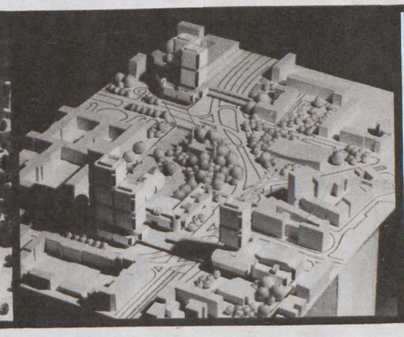

Praca nr 6

Praca nr 17

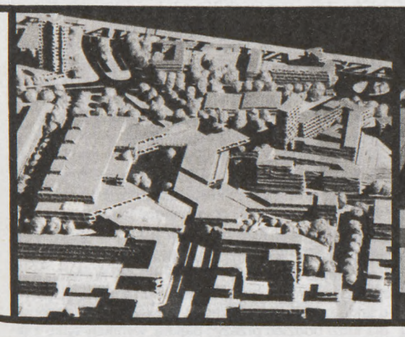

Praca nr 21

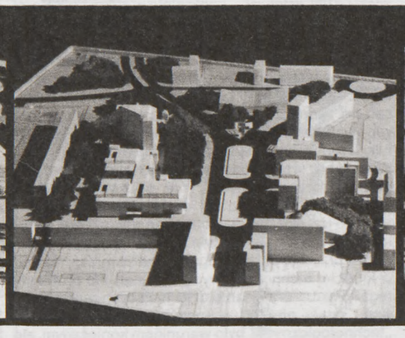
STRADA

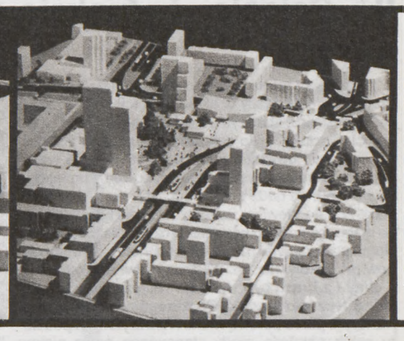

Praca nr 27


Praca nr 10

PUŁAWSKA


Praca nr 7


Praca nr 9


Praca nr 29

Na marginesie
Strada Puławska

Rozstrzygnięty ostatnio konkurs na tzw. plac Puławski wzbudził od samego początku dużo emocji, tak w środowisku architektów jak i w społeczeństwie. O tym ostatnim świadczy list zdesperowanych mieszkańców stolicy do redakcji „Życia Warszawy", który publikujemy obok. A więc społeczeństwo czujnie obserwuje, co też im Imć Panowie Architekci proponują i to jest chwalebne! Jeszcze tylko żeby to do nich dotarło... Ale nie będziemy wdawać się w rozważania, czy konkurs przyniósł oczekiwane rezultaty, czy też nie. Wyniki są wręcz katastrofalne – ocenią to sami czytelnicy po lekturze prezentowanych materiałów. Angażując się na łamach tego numeru w bardzo uczone dysputy na temat tego, co to jest „postmodernizm" a co „late-modernizm", chcemy zaproponować pasjans – wystarczy tylko potasować karty, ułożyć je w dwa szeregi i już mamy rezultat...
Z naszego redakcyjnego rozłożenia wyszedł nam bardzo interesujący układ – nazwaliśmy go „Strada Puławska". Ale proszę, popatrzmy uważnie: to przecież na górze, tak, nie mylimy się, usadowili się mocno „postmoderniści", na dole chyba „moderniści" (niestety nie „late", raczej wcześni albo wcześniacy). My tu sobie rozważamy, a tu już gotowy wynik? Chwileczkę, wystarczy przecież zajrzeć do opinii wielce szanownego sądu i już wiemy. Ułóżmy to szybko w tabelkę:

postmodernizm	***modernizm***
– renesans ulicy (19)	– duże przestrzenie (29)
– nawiązanie do tradycji (32)	– działanie grupowe (10)
– architektura budzi wątpliwości (inna?) (6)	– akcenty wysokościowe (19) (27, 29)
– architektura agresywna, (obłe formy?) (21)	– kompozycja uporządkowana (9)
– jeden obiekt, mała kubatura (17)	– niezależna forma przestrzenna (7)
– przestrzenie zielone (17, 19)	– sprawny układ komunikacyjny (9, 10, 27)

Okazuje się, że czcigodny Sąd (choć się z tym nie zdradził) zna odpowiedź na dręczące nas pytania, co to jest ten „post" i „late". Tylko dlaczego remis 5:5! I Panu Bogu świeczkę i diabłu ogarek? Tu coś nas korciło, aby ułożyć pasjansa jeszcze raz. Powstrzymała nas myśl, że może ta wciskająca się wszędzie kontrreformacja jeszcze się dobrze nie usadowiła, choć wynik jest całkiem, całkiem.
Społeczeństwo jest swoją drogą odważne i wie, czego chce. Praca nr 19 jest pierwszą kartą odkrytą w naszym pasjansie...

ag

1. Perugino, *Klucze Piotrowe*, 1481

Witold Krassowski

Piękno, sztuka, architektura

część II

II. Pojęcia i funkcje sztuki

1. Do połowy wieku XVIII pojęcia „piękno" i „twórczość" nie wchodziły w skład definicji nazwy „sztuka". Od czasów starożytnych aż do połowy wieku XVIII pojęcie „sztuka" było całkowicie odmienne niż dziś. Za „sztukę" uważano wszelkie wytwarzanie wedle ustalonych reguł – wszelkie produkowanie umiejętne wedle reguł – a także znajomość tych reguł. Toteż, jak pisze W.Tatarkiewicz, „sztuką" było nie tylko umiejętne malarstwo czy krawiectwo, lecz również gramatyka i logika; ze względu na różnice technologiczne sposobów produkowania np. rzeźby z drewna, z kamienia, z gliny i z brązu były dziełami reprezentującymi nie jedną, lecz różne sztuki. Poszczególne sztuki grupowano, ale przed połową wieku XVIII kryterium podziału sztuk nie było nigdy stanowione przez piękno wytworów, a tym bardziej przez ich charakter twórczy, stanowił je na ogół stopień wysiłku fizycznego, którego wymagało uprawianie sztuki. Tak więc np. rzeźba, malarstwo i gra na instrumentach muzycznych należały do sztuk „pospolitych", hierarchicznie niższych od sztuk „wyzwolonych", takich jak np. retoryka, logika i muzykologia. Jeśli chodzi o architekturę – to Cyceron ustalił, że w hierarchii sztuk zajmuje ona pozycję pośrednią. Ze względu na to, że architekt sam nie buduje, lecz tylko wskazuje, jak budować, ranga jego sztuki jest podobna do rangi sztuki np. lekarza, który przepisuje lekarstwa, ale sam tych lekarstw nie wykonuje, a wyższa od rangi sztuki np. chirurga, który własnoręcznie przeprowadza zabiegi.

Jeśli chodzi o reguły, wedle których wytwarzano dzieła, względnie których znajomość była sztuką, to wierzono, że nie zostały one przez ludzi wymyślone czy stworzone, lecz wynikają w sposób oczywisty z praw natury, dostrzeżonych przez ludzi.

2. Wyodrębnienie „sztuk pięknych". Cechą swoistą „sztuk pięknych" jest wytwarzanie piękna: „sztuki piękne" są wtórne w stosunku do natury. W połowie wieku XVIII estetycy – konkretnie w roku 1747 Karol Batteaux – wśród wszystkich dotychczasowych sztuk wyodrębnili pewną ich grupę, mianowicie tę, którą stanowią sztuki mające za cel wytwarzanie piękna. Grupę tę nazwano „sztukami pięknymi", a później skrótowo „sztukami" i do nich zaliczono m.in. architekturę. Jednocześnie pozostałe dawne sztuki pozbawiono miana „sztuki"; zaczęto je wtedy nazywać bądź tylko rzemiosłami, bądź tylko umiejętnościami.

Wyłonienie wśród dawnych sztuk szczególnej ich grupy, „sztuk pięknych", nie pozbawiało jednak „sztuk pięknych" istotnej cechy dawnych sztuk – tego, że ich dzieła są wykonywane wedle reguł, wynikających z praw natury; tyle że w grupie „sztuk pięknych" przed problemy reguł o charakterze, mówiąc w skrócie, technologicznym, wysunęły się problemy reguł piękna. Wykonanie dzieł mających reprezentować „sztuki piękne" w sposób zgodny z regułami „technologicznymi" było warunkiem koniecznym, ale nie wystarczającym do zaliczenia ich do dzieł „sztuk pięknych"; musiały one być wyprodukowane zgodnie również z regułami piękna. W dobie Oświecenia co do tego wszyscy byli zgodni; natomiast zarysowały się wtedy różnice poglądów na to, co ma być podporządkowane regułom piękna: czy same dzieła sztuki, czy też ich konkretne widoki, dostrzegane przez konkretnych ludzi. Jedni formułowali reguły, których spełnienie czyni rzeczy pięknymi bez względu na to, czy i jak są one spostrzegane, inni zaś rozważali przeżycia estetyczne (tj. przeżycia piękna), zastanawiali się nad tym, jakie bodźce powodują takie przeżycia i próbowali wskazywać, jakie cechy obiektywne należy nadawać rzeczom, by były one bodźcem przeżyć estetycznych.

Tendencje do sprowadzania zagadnień piękna bądź do zagadnień kształtu rzeczy „pięknych", bądź do zagadnień bodźców przeżyć piękna pojawiały się już w starożytności (niemniej aż do połowy wieku XVIII panowała omal wyłącznie pierwsza). Na pytanie: czy dlatego coś jest piękne, że się podoba, czy też dlatego coś się podoba, że jest piękne – odpowiadano wciąż, jak św. Augustyn (wiek IV n.e.): *bez wątpienia dlatego podoba się, że jest piękne.*

Ale od około roku 1700 w kręgu publicystów, filozofów i artystów, zwłaszcza angielskich, widzenie rzeczy nie jako samych w sobie pięknych, lecz jako bodźców przeżyć estetycznych, i to nie dla ludzi w ogóle, lecz dla konkretnego człowieka, staje się popularne. W połowie wieku XVIII, gdy wśród sztuk wyodrębniono „sztuki piękne" i zaliczono do nich architekturę, istniały więc dwa różne punkty wyjścia rozważań nad recepturą piękna. Jeden stanowiły cechy ludzi, drugi – cechy rzeczy.

Obie drogi poszukiwań reguł piękna w wieku XVIII miały cechę wspólną: uznawały wtórność sztuki w stosunku do natury. Różnice między nurtem sztuki zabiegającym o piękno rzeczy a nurtem zabiegającym o takie kształtowanie rzeczy, żeby ich widok stanowił dla ludzi bodziec przeżyć piękna, wynikały tylko z tego, że motywację nurtu pierwszego stanowiły zasady tzw. pięknej natury, dostrzeganej przez ludzi posiadających tzw. dobry smak. Natomiast w nurcie drugim reguły były stanowione nie przez zasady abstrakcyjnej „natury pięknej", lecz przez zasady przyrody, której częścią jest człowiek. Sztuki reprezentujące tak jeden jak i drugi nurt w wieku Oświecenia były więc w stosunku do przyrody wtórne. Z tym, że pierwsza zależała od niej za pośrednictwem „pięknej natury", druga – bezpośrednio.

Ponieważ wierzono, iż natura pochodzi od jakiejś Istoty Najwyższej, różnie zresztą rozumianej, wtórność sztuk pięknych w stosunku do przyrody w wieku Oświecenia bynajmniej ich nie degradowała – przeciwnie, nadawała im charakter sakralny, tj. czegoś, czego w odczuciu społecznym nie wolno skazić poprzez wykorzystywanie w celach wulgarnych i niskich. Sakralizacja sztuk pięknych w wieku Oświecenia nie zmierzała jednak do ich irracjonalizacji. Przeciwnie – stanowiła wynik analizy dyskursywnej środków wyrazu artystycznego. W ramach zarówno jednego jak i drugiego nurtu żądano, by dzieła sztuk pięknych były

logiczne i konsekwentne. Jeśli chodzi o architekturę, to twierdzono, że w niej *nie potrzeba robić rzeczy, której by nie można dać przyczyny* (Sebastian Sierakowski, 1812).

3. Hegel – sztuka jest jedną z postaci „ducha absolutnego". Oświeceniu przeciwstawiał się romantyzm. Jednakże, choć nazwa „architektura romantyczna" jest dziś używana często, nad zagadnieniem sztuki romantyzmu pierwszej połowy wieku XIX możemy się tu nie zatrzymywać. Według przedstawicieli romantyzmu z owych czasów dzieło sztuki było bowiem nie rzeczą, lecz prodktem jaźni, a przecież dzieło architektoniczne jest zawsze rzeczą i to będącą zawsze rozwiązaniem jakichś problemów użytkowych, od których romantycy, mówiąc o sztuce, odwracali się programowo. Wśród sztuk romantycznych w I połowie XIX wieku architektury nie było.

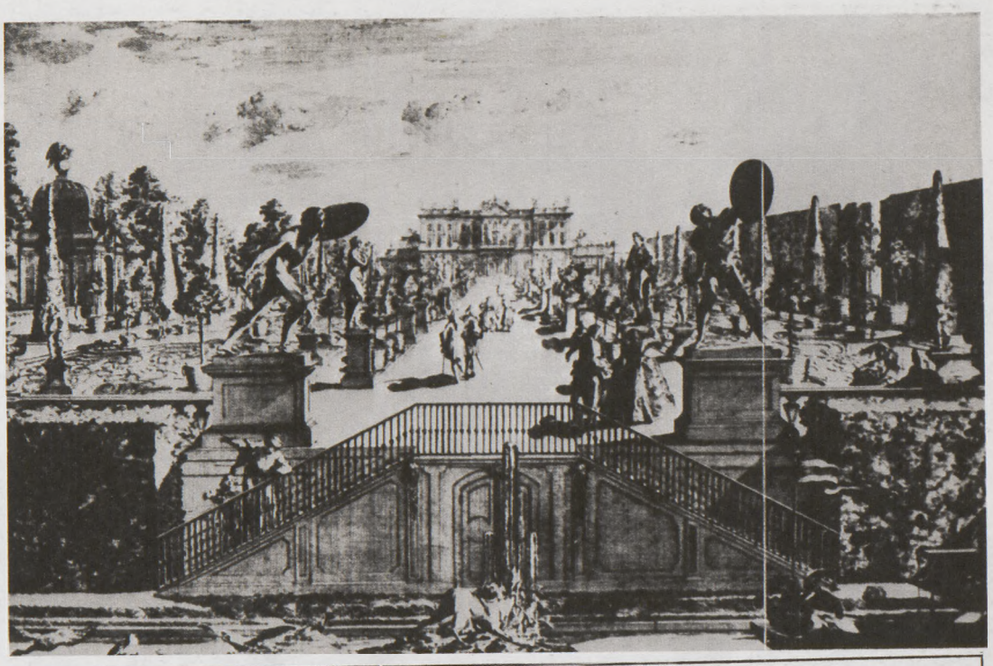
Natomiast trzeba tu zwrócić uwagę na tezy Hegla, których wpływy są u nas wyraźne od około roku 1830; apogeum ich popularności w Polsce przypada na lata sześćdziesiąte wieku XIX. Według Hegla sztuka nie jest podporządkowana prawom natury, lecz jest tak jak religia i filozofia jedną z postaci „ducha absolutnego", tj. syntezy ducha subiektywnego, należącego do dziedziny wnętrza człowieka, oraz ducha obiektywnego, należącego do dziedziny działalności społecznej człowieka. Heglowski „duch absolutny" jest ponadosobowy; dzieło sztuki jest więc piękne niezależnie od tego, czy się komuś podoba, czy też nie. W świetle tez Hegla dzieło sztuki jest bądź materializacją idei, bądź idealizacją materii. Łatwość przeniesienia konkretnego przedmiotu w świat sztuki zależy więc od tworzywa przedmiotu. Wynika stąd hierarchia sztuk – sztuką najniższą jest sztuka najbardziej obciążona przez swe tworzywo, a zatem architektura; sztuką najwyższą – według jednych muzyka, według innych malarstwo.

Tezy Hegla prowadziły w praktyce artystycznej do wniosku, że funkcją działań wchodzących w zakres sztuki jest nie stanowienie bodźców do przeżyć estetycznych, lecz *odziewanie prawd żywotnych piękności szatą* (Kremer, 1843), *ubieranie rzeczywistości smutnej i bezbarwnej w piękną szatę ideału* (Wincenty Pol, 1857). Architekci z kolei w zakresie swych prac utożsamili owe *szaty piękności* z fasadami budynków.

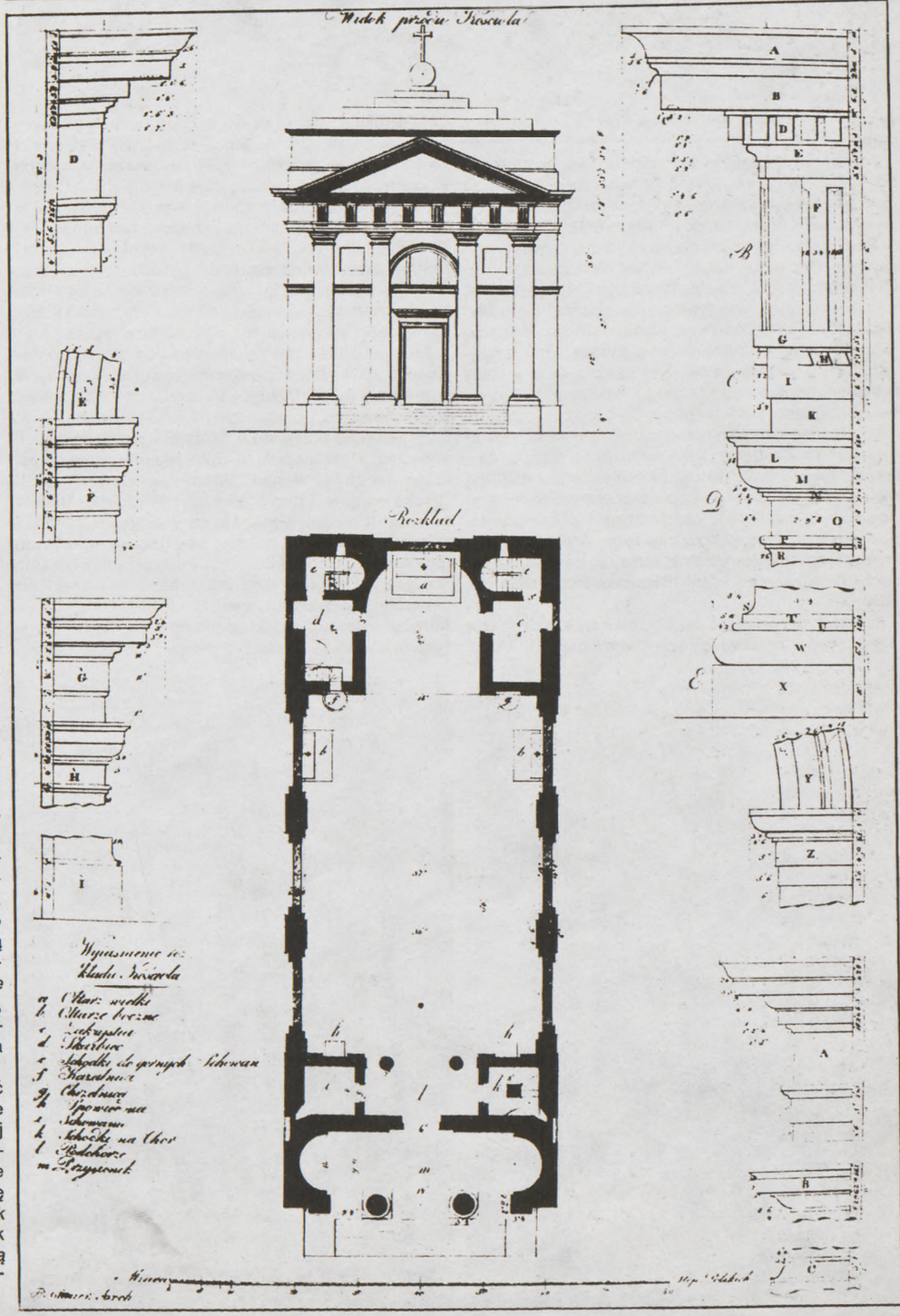
4. Doba pozytywizmu – doba desakralizacji i degradacji sztuki. Pozytywizm zaczął upowszechniać się u nas w latach sześćdziesiątych wieku XIX; wkrótce jednak stał się dominującym kierunkiem światopoglądowym, zwłaszcza w zaborze rosyjskim. W dobie pozytywizmu sztuka była nadal uważana za „kwiat cywilizacji", ale ponieważ odżegnywano się od wszelkiej metafizyki, sztuka przestała być jedną z postaci metafizycznego „ducha absolutnego". Sztuka stała się po prostu wypadkową rasy, środowiska i momentu historycznego; nastąpiła więc jej desakralizacja.

Nastąpiła też i jej degradacja. Pozywistyczny świat, pragmatyczny i technokratyczny, przenika obawa, nieobca już Platonowi, że wzruszenia estetyczne, dostarczane przez dzieła sztuki, mogą prowadzić do jałowego zużycia społecznych sił psychicznych. Program pozytywizmu był programem działań rozważnych, społecznie użytecznych i biologicznie przydatnych. Rola poszczególnych ludzi sprowadzała się do pełnienia funkcji wyznaczonych im przez zbiorowość i przez religijną wiarę w „ludzkość i postęp". Wszystkie obszary życia miały być zracjonalizowane. Pozytywistyczny świat był zatem światem akceptującym podporządkowanych mu propagandystów, a nie artystów tworzących swobodnie. Nawet poezji przyznawano rację bytu jedynie, gdy warstwie wiodącej, tj. uczonym i przemysłowcom, dostarczała podstaw do dyscyplinowania woli społeczeństwa za pomocą przekonania i perswazji (August Comte, 1854). Jednocześnie śledzono, *ażeby ci, co pragną wzruszeń, nie byli wprowadzeni na manowce* (Piotr Chmielowski, 1837). W tych warunkach wśród funkcji sztuki architektonicznej na plan pierwszy wysunęła się jej funkcja socjotechniczna.

Jednocześnie zaciera się dotychczasowa wyrazistość granicy między budowlami reprezentującymi jedną ze sztuk pięknych, architekturę, a budowlami sztuki tej nie reprezentującymi. Wprawdzie nie miano wątpliwości, że dzieła sztuki muszą być znamionowane przez ich piękno, niemniej twierdzono, że na cenę handlową wyrobów nie zaliczanych do *płodów sztuk pięknych* wpływa zarówno koszt ich wykonania, jak i ich *dekoracja, czyli zdobność – że wyroby te mogą*



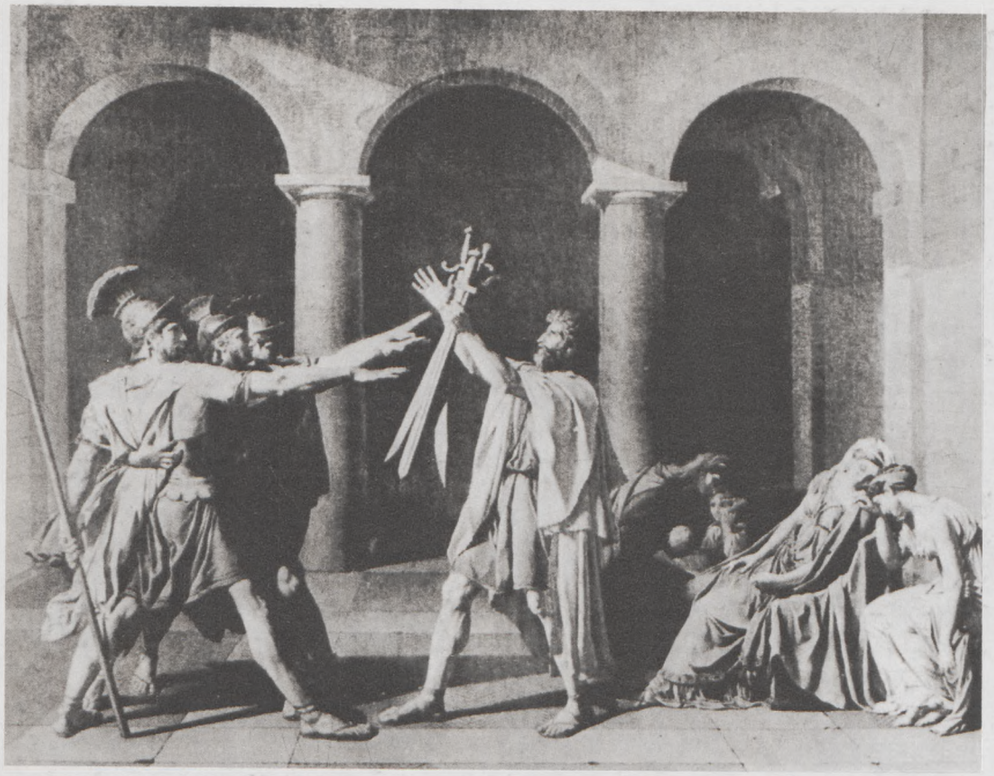
2



3

2. Białystok, osiemnastowieczny widok pałacu Branickich
3. C.P. Aigner, projekt typowego kościoła, 1825

4



4. L. David, *Przysięga Horacjuszów*, 1784

jednakże być kompowane pięknie lub niepięknie, a chociaż dla nich użytek główny cel stanowi, to jednakże piękno nie tylko im nie szkodzi, ale owszem zwiększa ich doskonałość (P. Kaczyński, 1866).

5. Resakralizacja sztuki po przełomie antypozytywistycznym. Cechą swoistą sztuki jest twórczość; producent dzieł sztuki jest nie producentem, lecz kapłanem sztuki. Porządek pozytywistyczny załamał się u nas w latach osiemdziesiątych wieku XIX. Manifestacje robotników w Żyrardowie i proces Wielkiego Proletariatu w Warszawie podważyły słuszność jego tezy o stabilności ładu społecznego, cykliczne kryzysy – tezy o linijności postępu gospodarczego.

Po przełomie antypozytywistycznym zakwestionowano wtórność sztuki nie tylko w stosunku do przyrody, lecz też i w stosunku do jakichkolwiek zadawanych jej idei; sztuka jest nie jedną z postaci ponadosobowego „ducha absolutnego", czy jednym z dostarczycieli podstaw do dyscyplinowania woli społeczeństwa, lecz odbiciem indywidualnej duszy człowieka, a jako taka – celem sama w sobie (Stanisław Przybyszewski, 1899).

Charakter antyintelektualny sztuki wyklucza z niej użyteczność życiową (Edward Abramowski, 1898). Cała sztuka dotychczasowa będąca, według jednych, tylko wózkiem dla tendencji (Edward Porębowicz, 1899), według innych – tylko rebusem, w którym wprawne oko znawcy odczytuje treść głębszą (Stanisław Witkiewicz, 1887), została więc zakwestionowana. Umiejętnościom artysty przeciwstawiano jego talent (Stanisław Witkiewicz, 1887) i osobowość. Nawet Henryk Sienkiewicz pisze, iż gmach – to synteza materiałów, w której jest *dusza, czyli myśl architektoniczna, nadająca wszystkiemu ład i porządek* (1880). Zakwestionowano też cel wyrażania w ogóle przez sztukę jakichkolwiek pojęć dających się wypowiedzieć słownie. Nawet poezja miała wyzwolić się spod supremacji myśli (Maurycy Maeterlinck, 1902); nawet w wychowaniu przedszkolnym przestano zabiegać o zwiększanie liczby słów, którymi dysponują dzieci, a zaczęto kłaść nacisk na dostrzeganie przez dzieci kształtów przedmiotów (Władysław Dawid, 1892). Sztuka ma dawać odbiorcom nie tyle jakieś określone pojęcia, ile nastrój (Ignacy Matuszewski, 1902). Miarą doskonałości sztuki jest siła rozbudowania nastroju (Edward Abramowski, 1898). Podporządkowywanie takiej sztuki jakimkolwiek regułom zostało oczywiście generalnie zakwestionowane.

Mówiąc o hasłach sztuki po przełomie antypozytywistycznym wypada zauważyć, że nad ich wyłonieniem ważyło nie tylko załamanie się pozytywistycznego porządku, lecz też i to, że pojawiły się nowe składniki codziennego życia. Po opanowaniu Indii przez administrację brytyjską (1858) zwiększyła się infiltracja do kultury europejskiej irracjonalnych elementów kultur orientalnych – w Warszawie w roku 1898 jest wystawiany z powodzeniem jeden ze staroindyjskich dramatów. Wzrosło też zainteresowanie parapsychologią – w roku 1899 w zjeździe spirytystów w Paryżu bierze udział około 500 delegatów. Zresztą nawet fizyka w potocznym odczuciu przybiera charakter raczej metafizyki. W roku 1899 wygłoszono u nas odczyty o sterowaniu torped przez radio i o promieniach Roentgena. W ramach badań nad psychologią człowieka zaś wyłania się około roku 1885 psychoanaliza.

Jeśli chodzi o architekturę, to nie tylko dochodzi do głosu myślenie o niej niewerbalne, lecz obrazowe (Stanisław Witkiewicz, 1899), ale zostaje ona nawet nazwana wręcz *sztuką nastroju* (A. Jabłoński, 1899). Oczywiście może już być nie podporządkowana jakimkolwiek regułom, a jej dzieła powinny być dowodem nie tylko umiejętności zawodowych projektanta, lecz też, a nawet przede wszystkim jego zdolności twórczych; niektórzy wręcz twierdzą, że *architektura jest projekcją duszy szukającej form, nie mogącej się wyżyć* (Strumieński, bohater powieści K. Irzykowskiego *Pałuba*. 1902).

Po przełomie antypozytywistycznym dzieła sztuki nie muszą być już piękne, względnie być bodźcem piękna. Obok dawnego pojęcia sztuki (a ściślej – pojęcia „sztuk pięknych") zaczęło funkcjonować – i funkcjonuje aż do dziś – pojęcie nowe, a mianowicie, że cechą swoistą sztuki jest twórczość, tj, przejawianie się w dziełach zdolności szczególnej energii umysłowej autorów dzieł. Pojęcie „twórczości" przed przełomem antypozytywistycznym nie istniało w ogóle, a w każdym razie nie występowało wśród kryteriów oceny wartości dzieł jako dzieł sztuki. Podczas oceniania wartości rozwiązań architektonicznych dzisiejszą rolę stwierdzeń przejawów zdolności twórczych spełniały stwierdzenia dowodów umiejętnego i trafnego wyboru przez autora środków wyrazowych odpowiednich dla dzieła, będącego przedmiotem rozwiązania.

Następstwem uznania twórczości jako swoistej cechy sztuki była ponowna sakralizacja sztuki – z tym że nie chodziło już o przypisywanie charakteru sakralnego samym dziełom sztuki, lecz ich autorom. Zainteresowania przesunęły się z cech samych dzieł na cechy osobowości (a w praktyce osób) ich autorów. Producentów dzieł sztuki zaczęto mianować kapłanami sztuki, pomazańcami posiadającymi moc ujawnienia profanom sacrum sztuki. Ta szczególna moc budząca podziw i szacunek nie wynika z umiejętności zawodowych owych producentów – te mogły im dostarczyć

5. Warszawa, ul. Kredytowa, fasada kamienicy
6. Warszawa, Al. Ujazdowskie, fasada kamienicy
9. Warszawa, ul. Nowotki, elewacja socrealistyczna

5, 6

Fot. Piotr Zalewski

9

Fot. Witalis Wolny

tylko znajomości rytuałów sztuki – lecz ze szczególnych ich zdolności twórczych, stanowiących ich swoisty posag, dany im od Boga czy natury.
Tednecja do sakralizowania zagadnień sztuki rozwijała się w miarę tego, jak w życiu społecznym narastała funkcja sztuki jako substytutu religii, gdy ze świątyniami Boga zaczęły konkurować wyraźnie świątynie sztuki – muzea. Równolegle w ramach tej tendencji przesuwał się akcent tego, co jest sakralne. Początkowo były to same dzieła, później charakter ten uzyskali artyści – kapłani sztuki: obecnie widzimy tzw. domy pracy twórczej, będące w moim przekonaniu w gruncie rzeczy odpowiednikami dawnych klasztorów.
Akcentowanie twórczości jako cechy sztuki niewątpliwie doprowadza często, również w zakresie architektury, do propozycji, a nawet do absurdalnych realizacji, do demonstrowania „na siłę" możliwości twórczych autorów dzieł, bądź do przykładania skali „twórcze-nietwórcze" do wszystkiego, co jest dziełem posiadającym legitymację związku architektów lub plastyków.
6. Intelektualizacja sztuki po doświadczeniach rewolucji z lat 1905–1907. Rewolucja w latach 1905–1907 ujawniła, że też i w zakresie sztuki *bunt kwiatu przeciwko korzeniom* nie może trwać długo, że nie można zachowywać się z nonszalancją wobec twardego musu życia ekonomicznego, że tworzenie świata odpowiadającego tylko naszej psychice jest fałszem (Stanisław Brzozowski, 1909). Pojawiają się poglądy, że *naśladowanie nie będąc żadnym obowiązkiem etycznym jest żelaznym prawem ekonomicznym twórczości* (Zofia Nałkowska, 1915), ale, jak z przytoczonych słów wynika, samo pojęcie sztuki jako twórczości nie jest już kwestionowane. Chodzi tylko o to, że *nie trzeba, aby każdy przystępując do radości i trudu tworzenia wypracowywał sobie ku temu nowe narzędzia. Może je właśnie wtedy doskonalić i pomnażać, gdy sam korzysta z gotowych* (Zofia Nałkowska). Sztuka jest nadal twórczością, lecz oficjalnym jej źródłem jest często już nie tyle głębia duszy artysty, ile jego intelekt. Znalazło to swój wyraz m.in. w treściach wypowiedzi dotyczących szkolenia studentów na Wydziale Architektury w Warszawie (który początkowo zamierzano uruchomić jako wydział nie Politechniki, lecz Szkoły Sztuk Pięknych). Pragnąc by o losach instytucji nie rozstrzygali *zręczni karierowicze albo uroczyste zera udekorowane tytułami, nazwiskami, stosunkami, majątkiem, tradycją, poważnym wiekiem*, w jednej z wypowiedzi wyraźnie stwierdzono, że u nas rozpoczyna się *epoka twórcza*, ale apelowano, by studentów architektury jednak uczyć *po prostu budować*, żeby student architektury *umiał myśleć formami drewnianymi, żelaznymi czy kamiennymi* (Eligiusz Niewiadomski, 1915).
Utrwalanie się od drugiego dziesiątka lat wieku XX przekonania, że cechą sztuki jest twórczość, nie oznacza jednak, że uznano, iż sztuka może być autonomiczna, wyizolowana z całości życia społecznego. Już w pierwszych latach po pierwszej wojnie światowej podniesiono w Niemczech, że współczesny artysta ma do wyboru propagandę albo walki klas, albo techniki (Georg Grosz, 1922). Nasza architektura wybrała w latach 1926–1933 propagandę techniki; po stosunkowo krótkim epizodzie schyłku lat międzywojennych, w którym część architektów i innych twórców uwikłała się w propagandę ówczesnej metafizycznej idei państwa, w latach 1948–1956 sztukom, a wśród nich i architekturze, powierzono oficjalnie obowiązek propagowania walki klasowej. Zaostrzenie się walki klasowej wskazało wtedy zadania nowe w zakresie twórczości również i architektonicznej (Edmund Goldzamt, 1949).

III. Architektura jako jedna ze „sztuk pięknych"

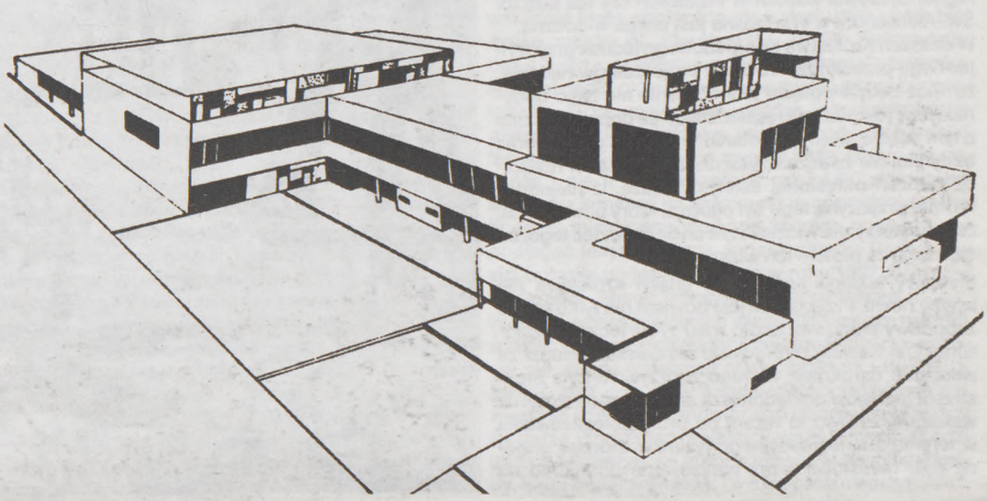
1. Dwa nurty architektury. Od czasów Witruwiusza regułą, wedle której architekt wytwarzał dzieła reprezentujące sztukę architektoniczną było zapewnienie budowlom trwałości, użyteczności i piękna. Zaliczenie w połowie wieku XVIII architektury do „sztuk pięknych", których celem jest wytwarzanie piękna, było więc oczywiste. Ponieważ wtedy istniały już różne poglądy co do tego, na czym ma polegać owo wytwarzanie – czy na produkowaniu piękna rzeczy,

7

7. H. Majewski, Łódź, Pasaż Meyera, 1882–1887

czy też na powodowaniu przeżyć piękna – wyłoniły się więc dwa różne nurty działań architektonicznych. Ściślej – oprócz nurtu dawnego, zmierzającego do produkowania piękna rzeczy, wyłonił się nowy, produkujący bodźce przeżyć estetycznych, przeżyć piękna. W nurcie pierwszym przechodzono całkowicie do porządku nad tym, jaki będzie obraz budynku rzeczywisty, spostrzegany przez oglądającego budynek. W nurcie drugim przeciwnie, zastanawiano się przede wszystkim nad rzeczywistym obrazem, i to nie samego budynku, lecz budynku wraz z jego kontekstem wizualnym; uwzględniano przy tym niejednokrotnie szczególne cechy psychofizyczne widza.
2. Architektura będąca sztuką nadawania budynkom kształtów zgodnych z aktualnymi zasadami piękna architektonicznego. Nurt takiej architektury ma rodowód dawny, sięgający czasów starożytnych. Z reguły spotykał się on i spotyka z aprobatą ze strony teoretyków i nauczycieli architektury. Renesans włoski nadał mu rangę wysoką. Toteż wydaje się, że jego cechy charakterystyczne unaoczniają się szczególnie wyraźnie podczas analizowania tych dzieł malarskich włoskiego renesansu, które możemy interpretować zarazem jako widoki perspektywiczne projektów architektonicznych, np. podczas analizy znanego obrazu *Klucze Piotrowe* Perugina (około 1480). Patrząc na ten obraz łatwo dostrzec, że założeniem kompozycji architektonicznej budynków była ich symetria i osiowość, chociaż autor wiedział dobrze, iż ze względu na boczne oświetlenie budynku ich widok nie będzie symetryczny i osiowy; świadczy o tym „ratowanie" symetrii obrazu przez odpowiednie rozmieszczenie postaci. Obraz był adresowany do oczu, ale kompozycja przedstawionej na nim architektury – nie do oczu, lecz do umysłu; pozwoliło to Peruginowi na pokazywanie tej architektury z miejsca, z którego jej nigdy nie oglądamy. Oczywiście, ktoś może powiedzieć słusznie, że *Klucze* – to tylko kompozycja malarska. Jednakże w przypadku np. osiemnastowiecznego widoku pałacu w Białymstoku, reprodukowanego w *Dziejach architektury* Miłobędzkiego mamy do czynienia z obrazem już nie fikcji malarskiej, lecz rzeczywistego obiektu, ale znów widzimy: architektura istnieje w przestrzeni pojęciowej, a nie wrażeniowej. Jest symetryczna i osiowa, ale tylko gdy rozpatrywać ją jako adresowaną nie do wzroku, lecz do umysłu. Pokazanie jej z miejsca znajdującego się nad basenem zresztą wskazuje dowodnie, że nie uważano jej za adresowaną do wzroku oglądających ją w rzeczywistości.
Umieszczenie zagadnień dzieł architektonicznych w przestrzeni nie wrażeniowej, lecz pojęciowej pozwalało nie tylko na pomijanie podczas projektowania budynków zagadnienia ich konkretnego oświetlenia – tak np. pofalowane fasady, które zrodziły się chyba jako światłocieniowe, projektowano też i jako fasady północne – lecz również i na rozpatrywanie zagadnień kształtów budynków w całkowitym oderwaniu od ich konkretnej sytuacji. Pozwalało na zapomnienie, że już w wieku XIII twierdzono, iż piękno rzeczy zależy nie tylko od jej kształtów, lecz też i od stosunku tych kształtów do tego, co znajduje się poza rzeczą.
Kierunek projektowania budynków nie jako bodźców przeżyć piękna ludzi, którzy będą oglądali budynki, lecz jako wykonanych zgodnie z regułami piękna, i tym samym muszącym podobać się ludziom, miał znaczenie praktyczne: zwalniał od obowiązku każdorazowego rozwiązywania zadań projektowych, natomiast upoważniał w pełni do posługiwania się projektami typowymi. Było to istotne w czasach Królestwa Kongresowego. Od roku 1820 w miastach Królestwa *każdy zamierzający stawiać zabudowanie nowe, winien złożyć plan domu mającego się budować*, a ka-

8. M. Szczuka, Teoretyczne próby rozwiązania koncepcji przestrzennej, 1924



8

dra fachowców – urzędników i projektantów – była nader nieliczna. W Warszawie około roku 1825 było tylko 11 architektów.

Toteż pojawiają się wtedy liczne albumy projektów typowych, w których budynki są projektowane oczywiście „same w sobie", a nie w konkretnych sytuacjach. Wśród tych albumów był album projektów kościołów, opracowany przez C.P. Aignera (1825). Zawierał on różne warianty projektu warszawskiego kościoła Św. Andrzeja (Christian Piotr Aigner, 1818). Kościół Św. Andrzeja był usytuowany w ciągu zabudowy zwartej (przy ul. Senatorskiej), natomiast projekty w albumie były przedstawione i realizowane jako projekty kościołów wolno stojących.

Ale tenże sam Aigner zrealizował też i kościoły odmienne – rotundowe z portykiem. Jeden w roku 1807 w Puławach, drugi w roku 1818 w Warszawie, na placu nazywanym obecnie placem Trzech Krzyży. Pierwszy jest wzniesiony w otoczeniu ogrodowym na krawędzi skarpy; drugi – na płaskim placu miejskim, a mimo to kształty obu są nader podobne; jedyna bodaj istotna różnica między nimi jest ta, że kościół warszawski ma dwa portyki, od frontu i od tyłu, a puławski tylko jeden. Powielenie w Warszawie kształtów kościoła z Puław na pewno nie wynikało z chęci zaoszczędzenia pracy projektanta – kościół warszawski nie był kościołem tuzinkowym: był to kościół Św. Aleksandra, mający upamiętniać cesarza Aleksandra I, którego czczono wtedy u nas jako „Anioła Pokoju", wskrzesiciela Królestwa Polskiego i króla polskiego. Ale skoro wiemy, że założenia rotundowe przypominające Panteon rzymski uważano wtedy za najdoskonalsze dla budowli sakralnych, nastręcza się wniosek: projektując oba kościoły myślano nie o tym, jak one będą wyglądały w oczach przechodniów, tylko o tym, by ich kształty były rozwiązane zgodnie z regułami piękna, uznanymi za obowiązujące.

Realizacja rotundy zarówno puławskiej jak i warszawskiej była jednak triumfem nie tylko myślenia abstrakcyjnego o architekturze, myślenia przeciwstawnego myśleniu obrazowemu, które – ze względu na to, że w kręgu działań malarzy znajduje się m. in. kreowanie obrazów – możemy skrótowo nazwać „malarskim". Był to zarazem jeden z triumfów architektury, która nie uznaje niczego poza jej dogmatami kanonicznymi i dlatego operuje formami zamkniętymi w sobie, które są celem same dla siebie i określając się same, mają nie dopuszczać widza do snucia refleksji innych od tych, które zostały zaprogramowane przez autorów dzieł.

Traktowanie rzeczywistości nie jako agregatu (tj. całości powstałej z łącznego ujęcia części), stanowionego łącznie przez wszystkie jej dostrzegane elementy, lecz jako zbioru rzeczy wzajemnie wyizolowanych, nie było wtedy właściwe tylko niektórym architektom. Wydaje się, że znany obraz L. Davida *Przysięga Horacjuszów* (1784) może stanowić przykład podobnego traktowania rzeczywistości i przez malarzy. Wprawdzie patrząc na ten obraz trzeba pamiętać, iż szczególny świat kreowany na nim przez Davida ma swoje uzasadnienie też i w tym, że jest to obraz związany ściśle z ideologią Rewolucji Francuskiej. Chodzi tu może nawet nie tyle o jego treść heroiczną, przypominającą cnoty obywatelskie dawnych Rzymian, ile o to, że francuscy rewolucjoniści widzieli społeczeństwo nie jako organizm, lecz jako zbiór jednostek autonomicznych. Niemniej zbieżność formalna świata kreowanego w *Przysiędze Horacjuszów* i świata, w którym Aigner sytuował kościół w Puławach czy też kościół Św. Aleksandra w Warszawie jest chyba widoczna.

W czasach Królestwa Kongresowego jednak przyczyn jawnego przechodzenia przez projektantów nad tym, że widz będzie oglądał jednocześnie nie tylko budynek, lecz również jego sąsiedztwo, i że dopiero łącznie z tym sąsiedztwem powstanie w oczach widza obraz budynku, nie zawsze trzeba dopatrywać aż w realizacji założeń określonej estetyki. Sądzę, iż niejednokrotnie przyczyną tego był egoizm, który powodował, że inwestorzy nie widzieli i nie chcieli widzieć tego, co się dzieje za płotem ich własności.

Przejawy takiego egoizmu w latach Królestwa nie byłyby nowe. Przykładem jest bowiem nie tylko chaos zabudowy Warszawy około roku 1700, lecz też i założenia Osi Saskiej. Wprawdzie Oś Saska uchodzi za założenie barokowe, którego tworzywem była przestrzeń, jednakże dokładniejsza analiza tego założenia wskazuje, że było to raczej po prostu zrealizowanie w terenie ornamentacyjnego rysunku, którego granice były określone przez narysowane uprzednio na papierze granice własnościowe. By powziąć takie przekonanie wystarczy spojrzeć na „powiązanie" przestrzenne ogrodu pałacu Saskiego z ogrodem pałacu Brühla oraz ogrodem pałacu Błękitnego; wszystkie te ogrody były projektowane w przybliżeniu w tym samym czasie.

W końcu wieku XVIII egoistyczne utożsamienie granic rozwiązywanego tematu architektonicznego z granicami własnościowymi terenu uzyskuje znaczenie nowe, a w pewnej mierze jeszcze i dziś przypominane przez niektórych antagonistów typizacji budynków. Jak wtedy podniesiono w jednym z naszych pism: w miastach *ulice, dają poznać przez swą niewymowną różność budynków, że tu każdy jest swego gustu panem i że każdemu wolno budować, jak chce, za swoje pieniądze* („Pamiętnik Polityczny i Historyczny", 1783). Granice kompozycji architektonicznej zaczęto utożsamiać z granicami lokalnych zainteresowań ekonomicznych inwestora; rozwiązania zaczęły jakby stanowić ilustracje do znanych słów Tuwima: *straszni mieszczanie widzą wszystko oddzielnie.*

Władze Królestwa Kongresowego usiłowały przeciwdziałać w miastach przejawom egoizmu inwestorów; podejmując *uporządkowanie miast, co do ich widoku* polecały, by fasady budynków nawiązywały do fasad budynków sąsiednich. Toteż gdy do Domu Jarmarcznego, wybudowanego w Warszawie w latach 1818–1819 przez C.P. Aignera, A. Corazzi dobudowywał gmach Teatru Wielkiego, rozwiązał nowy budynek tak, że wraz z dawnym tworzył jedną całość. Ale był to teatr, a nie siedziba władz; gdy władze budowały, względnie przebudowywały gmachy dla siebie, jak wskazuje zabudowa pierzei zachodniej placu Bankowego (część dzisiejszego pl. Dzierżyńskiego) w Warszawie, nad postulatem nawiązania fasady do fasady sąsiedniej przechodziły do porządku, czuły się zwolnione od obowiązku przestrzegania przepisów.

Od lat czterdziestych wieku XIX brak nawiązań rozwiązania architektonicznego do sąsiedztwa nie zawsze jednak można widzieć jako przejaw egoizmu inwestorów; w latach tych bowiem stwierdzono, że wyodrębnianie rozwiązania budynku od sąsiednich ułatwia orientację w mieście. Henryk Marconi zaprojektował wtedy fasady szpitala w Warszawie przy ul. Książęcej jako „gotyckie", dlatego, by, jak pisał, różniąc się zasadniczo od fasad budynków sąsiednich wskazywały, które z budynków w tej dzielnicy są szpitalem (1843).

Rzeczywiście, trzeba przyznać, że dziś jest nam trudniej trafić do kogoś, kto mieszka w nowym domu, o fasadzie podobnej do fasady domu sąsiedniego, niż do kogoś mieszkającego w domu dziewiętnastowiecznym czy z początku wieku. Oczywiście, o ile ów dom dziewiętnastowieczny nie był budowany jako koszary robotnicze.

W końcu wieku XIX ważną rolę w kształtowaniu oblicza miasta zaczął odgrywać nowy czynnik – reklama. W roku 1896 otworzono w Warszawie wystawę plaka-

10. R. Blome, rycina z dzieła *The Gentleman's Recreation*, 1686

10

tów; już od około roku 1898 duże plakaty na ulicach miast stają się zjawiskiem powszechnym, a wkrótce ogłoszono artykuł pod znamiennym tytułem: „Fasady budynków a reklama kupiecka" („Przegląd Techniczny", 1899). Oczywiście, względy reklamowe stanowiły – i stanowią – swoistą zachętę do kształtowania budynków sprzeciwiających się traktowaniu rzeczywistości kreowanej przez architekta jako agregat.

Niemniej w końcu wieku XIX spotykamy się też z pierwszymi bodaj u nas przykładami, że architekci nadal uważając za swe zadanie kształtowanie budynków nie jako bodźców przeżyć estetycznych, lecz jako przedmiotów wykonanych wedle aktualnych reguł piękna, zastanawiają się jednak nie tylko nad tym, co projektują, lecz też i nad tym, co się znajduje poza granicami działki, na której ma być wzniesiona budowla projektowana (Stefan Szyller, szkic perspektywiczny projektu gmachu „Zachęty" w Warszawie, 1896)! Niestety, jak wskazuje choćby rozwiązanie przejścia między hotelem „Victoria" a sąsiednim gmachem przy ul. Małachowskiego w Warszawie, zastanawianie się takie do dziś nie stało się powszechne nawet wśród architektów uznawanych za wybitnych.

3. Dominująca rola rozwiązań fasad w architekturze rozumianej jako jedna ze „sztuk pięknych", których zadaniem jest produkowanie piękna rzeczy. Wśród trzech obowiązków architekta, wymienionych przez Witruwiusza – zapewnieniu budowlom trwałości, użyteczności i piękna – zaliczanie przez estetyków dzieł architektonicznych do dzieł „sztuk pięknych" – wyeksponowało szczególnie ostatni. Bezpośrednim tego skutkiem było zdeprecjonowanie – w ramach działalności architektonicznej, a nie jedynie budowlanej – obowiązków pozostałych. Nie znaczy, to że wagi ich nie doceniano. Jury warszawskich konkursów architektonicznych rozpatrując projekty brało pod uwagę przede wszystkim spełnianie warunku użyteczności; od lat siedemdziesiątych wieku XIX władze wymagały dołączania do projektów, przewidujących nietypowe wtedy rozwiązania konstrukcyjne, obliczeń statycznych. Znaczy to tylko, że zaczęto uważać, iż zagadnienia trwałości i użyteczności w dziele architektonicznym muszą być rozwiązane, ale dzieło to uzyskuje rangę dzieła architektury dopiero z chwilą, gdy przystępuje się do rozwiązywania zagadnień jego piękna, tj. w praktyce – do rozwiązywania fasad. W rezultacie zagadnieniem architektonicznym sensu strictо stało się tylko zagadnienie rozwiązania fasad.

Gdy projekt jest wykonany w postaci rysunków, a nie (jak np. w przypadku Kaplicy Zygmuntowskiej w Krakowie, 1517 – czy, niedawno, wnętrz kawiarni na Zamku w Toruniu) w postaci rzeźby, cząstkowanie procesu projektowania na trzy etapy – rozwiązanie planu, rozwiązanie przekroi i rozwiązania fasad – aktualne jeszcze dziś, istnieje od dawna. Już w wieku VI n.e. Izydor z Sewilli wyodrębnił te trzy etapy twierdząc, że są trzy elementy budowli: rozplanowanie, wzniesienie ścian i elewacji oraz dodawanie wszystkiego, co jest *gwoli ozdoby i piękna*. Wyodrębnienie to miało swego czasu ważkie znaczenie praktyczne. Usprawiedliwiało zmianę koncepcji budynku w miarę jego realizowania. Przypomnę: kościół Mariacki w Krakowie zaczęto w wieku XIII (1288–1320) jako halowy, skończono w wieku XIV (1392–1397) jako bazylikowy, a Mariacki w Gdańsku – odwrotnie: zaczęto w wieku XIV (1343) jako bazylikowy, a kończono na przełomie wieku XV/XVI (1482–1502) jako halowy. Ale taka autonomizacja poszczególnych etapów projektowania wynikała wtedy tylko ze spostrzeżenia, iż proces realizacji budynku rozwija się w czasie i że wobec tego pierwotne zamierzenia w chwili jego kończenia mogą być nieaktualne – kończąc budynek należy liczyć się z zamierzeniami współczesnych, a nie pokoleń, które go rozpoczynały. Natomiast w wieku XIX zagadnienia rozwiązań planu, przekroi i fasad stały się autonomicznymi nie ze względu na kolejność ich wyłaniania się podczas pracy projektanta, lecz ze względu na ich treść, przy czym funkcję nośnika treści posiadających wartość architektoniczną przypisano zagadnieniom rozwiązania fasad. W wieku XIX zagadnienia piękna budowli były skupione w zagadnieniu fasad, które – i tylko które – mogły wtedy podnieść budowlę do rangi dzieła sztuki. Od fasad wprawdzie wymagano, by odpowiadały przeznaczeniu budowli, niemniej widziano je jako „osobną całość estetyczną". Toteż architekci nie tylko proponują klientom jeden plan i kilka zgoła różnych, do wyboru, odmian rozwiązania fasad tego samego budynku, ale też – jak np. w łódzkim Pasażu Meyera

11

11. Izabella Czartoryska, rycina z dzieła *Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów*, 1805

(H. Majewski, 1882–1887) – w realizacjach powtarzają plan, ale za każdym razem fasady kształtują inaczej. Jednocześnie czynności projektowe zaczęły się nie tylko wyodrębniać wyraźniej, ale i hierarchizować. Najwyższe miejsce w hierarchii tych czynności uzyskuje oczywiście rozwiązywanie fasad: toteż nikogo nie dziwią zlecenia dla wybitnych specjalistów ani nawet ogłaszanie konkursów na samo doprojektowanie fasad do gotowych planów (np. konkurs na projekt fasady domu Towarzystwa Wioślarskiego przy ul. Foksal w Warszawie, 1895). Jakieś wspomnienia tej XIX-wiecznej hierarchii czynności projektowych trwają zresztą do dziś w ramach nauczania historii architektury. W znakomitym *Zarysie dziejów architektury* A. Miłobędzkiego gmach Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego w Warszawie jest przedstawiony jako dzieło Henryka Marconiego, z pominięciem tego, że Marconi tylko doprojektowywał fasady do gotowych planów, opracowanych przez Józefa Góreckiego.

Stanowisko wieku XIX wobec problemów rozwiązania fasad można przedstawić skrótowo przypominając, że w wieku tym twierdzono, iż *sztuki odziewają prawdy żywotne piękności szatą* (Kremer, 1843), i że w zakresie sztuki architektonicznej funkcję tych „szat" powierzano fasadom. Fasady, które się podobały nazywano wręcz „piękną sukienką", a które się nie podobały – „pstrą liberią" budynku. Kostiumologiczne widzenie fasad było w wieku XIX trawestacją twierdzeń wywodzących się z tez Hegla, niemniej miało też swój sens socjotechniczny i jako takie było szczególnie popularne w dobie pozytywizmu. Już na początku wieku stwierdzono bowiem, że fasada jako odzież wskazuje klasę społeczną, do której użytkownik budynku należy (S. Sierakowski, 1812). Traktowaniu fasad jako „powierzchownego ubrania" budynku sprzyjał nadto główny kierunek działań władz budowlanych, które mając na uwadze *uporządkowanie miast, co do ich widoku*, interesowały się bardziej fasadami, niż tym, co się za nimi kryje. Działo się tak u nas i nie u nas. Jeszcze w roku 1897 ogłoszono w Paryżu konkurs na wykonane w poprzednim roku budynki mieszkalne, podczas którego ocenie miały podlegać jedynie fasady, a petersburska Rada Miejska ogłosiła podobny konkurs w roku 1907. Dziś przy typowaniu „Mister Warszawy" jest już inaczej.

W latach osiemdziesiątych wieku XIX bowiem zaczęto widzieć projekt architektoniczny też i jako rozwiązania nie zbioru rozwiązań planu, przekroi i fasad budynku, lecz jako rozwiązanie całości budynku, rozwiązanie agregatu stanowionego łącznie przez te rozwiązania. Analizując projekty Pasażu Meyera w Łodzi można zauważyć, że autor różnicował nie tylko fasady, lecz i bryły budynków, i w to sposób nieprzypadko-

12. Izabella Czartoryska, rycina z dzieła *Myśli różne...*

wy – fasady willi zwrócone ku ulicy Piotrkowskiej mają sylwetkę bardziej urozmaiconą od fasad zwróconych ku ulicy Sienkiewicza. Wiemy na pewno, że w roku 1883 projekty konkursowe na projekt rozbudowy kościoła Św. Aleksandra w Warszawie zamierzano rozpatrywać nie jako zbiory dwuwymiarowych projektów planu, przekroi i fasad, lecz jako projekty tworów przestrzennych – w warunkach tego konkursu przewidziano bowiem wykonanie rysunku perspektywicznego lub makiety projektu. Z biegiem lat dołączanie takich rysunków do prac konkursowych uważano coraz częściej za niezbędne. W rezultacie projekty architektoniczne stają się projektami przede wszystkim planów i brył. W pierwszych latach naszego wieku kwestionowano np. podniesioną wówczas możliwość zaliczenia do dzieł architektury dzieł sztuki inżynierskiej dlatego, że architektura jest sztuką zamkniętej przestrzeni, natomiast elementy konstrukcji inżynierskiej przestrzeni nie zamykają. Z kolei u schyłku lat dwudziestych spotykamy rzeźbiarzy już nie jako autorów rzeźb czy płaskorzeźb na fasadach budynków, lecz jako współautorów koncepcji budynku – budynek poczty przy ul. Nowogrodzkiej w Warszawie (1928) jest wspólnym dziełem architekta J. Sadłowskiego i rzeźbiarza K. Biszewskiego. Bohdan Pniewski nim został profesorem architektury na naszym wydziale, był profesorem architektury i rzeźby w Akademii Sztuk Pięknych.

Wprawdzie od około roku 1925 słowa „rozbić bryłę" stanowiły jedno z haseł naszej awangardy architektonicznej, ale w gruncie rzeczy było to przejawem walki nie z rzeźbiarskim interpretowaniem dzieł architektonicznych, lecz z bryłowym kierunkiem sztuki rzeźbiarskiej. Stwierdzenie w roku 1929 (Edgar Norwerth), że *architekturę obecnie określa się jako organizację przestrzeni, jako układ przestrzenny, który wyrasta z treści postawionego zadania*, wyraźnie wiąże problematykę architektury z wyłonioną na początku lat dwudziestych nową problematyką rzeźby. Zresztą widzimy i dziś, że np. wizjonerzy miast przyszłości ściągają swe propozycje od rzeźbiarzy. Niemniej architekturę dzisiejszą rozumianą jako sztuka różni od innych sztuk to, że wśród malarzy i rzeźbiarzy obecnie jest wielu wykonujących swe dzieła za pomocą przedmiotów gotowych, produkowanych seryjnie, natomiast architektów na ogół, poza nielicznymi wyjątkami (jak np. działająca w Łodzi grupa: J. Wujek, A. Owczarek i inni), cechuje niechęć do takich przedmiotów. Może to wynika jednak nie tyle z jakiegoś separatyzmu czy zapóźnienia architektury w stosunku do rzeźby i malarstwa, ile z tego, że poza architekturą podniesieniu seryjnych przedmiotów gotowych do rangi dzieł sztuki sprzyja pozbawienie ich użyteczności, co w przypadku architektury jest trudne, jeśli nie wręcz niemożliwe.

Zagadnieniom fasad poszczególnych budynków usytuowanych bezpośrednio przy ulicy jako zagadnieniom „samym w sobie" położył w zasadzie kres nie tyle może dekret o komunalizacji gruntów, likwidujący granice działek, ile dopiero realizm socjalistyczny. Jedna z tez realizmu brzmiała, że podstawą jego architektury jest urbanistyka, że realizm kształtuje fasady nie poszczególnych budynków, lecz całych pierzei placów i ulic.

4. Architektura jako sztuka produkowania bodźców przeżyć estetycznych. Nurt architektoniczny, który zabiegał nie o piękno rzeczy lecz o takie kształtowanie rzeczy, żeby stanowiły one dla ludzi bodziec przeżyć piękna, zrodził się w kręgu prac estetyków angielskich, którzy interesowali się na ogół, w przeciwieństwie do francuskich i włoskich, nie tyle regułami piękna, ile jego odczuwaniem przez człowieka.

Nurt projektowania, zmierzający do spowodowania przeżyć estetycznych konkretnych ludzi w latach czterdziestych wieku XIX został zdominowany przez nurt dawny, polegający na produkowaniu rzeczy wyabstrahowanych z ich kontekstów wizualnych. W latach sześćdziesiątych wieku XIX w Anglii wyłonił się jednak nurt działań nowy, ale nieco podobny do zmierzającego do spowodowania przeżyć estetycznych. Nurt ten zapoczątkowały wystąpienia Williama Morrisa (1838–1896) – architekta, poety, działacza społecznego. Morris domagał się m.in., by sztuka wyszła poza swe ramy tradycyjne. Chodziło mu jednak już nie, jak u nas w latach pięćdziesiątych wieku XIX m.in. Ignacemu Kraszewskiemu, tylko o to, by np. trzonek noża, jeśli jest rzeźbiony, uznać za dzieło sztuki (a co stanowiło później podstawę popularności tzw. rzemiosł artystycznych), lecz o to, by *sztuka objęła kształty i kolory wszystkich sprzętów domowych, układ pól i pastwisk, ukształtowanie miast i gościńców, wygląd całej zewnętrznej strony życia.* Hasła te zaczęły być u nas popularne około roku 1900.

Hasła Morrisa, podobnie jak program sztuki zmierzającej do powodowania przeżyć estetycznych, sprzeciwiał się traktowaniu rzeczy jako rzeczy „samych w sobie". Sztuka wedle Morrisa miała przecież objąć wygląd całej zewnętrznej strony życia, a nie tylko tych fragmentów tej strony, które stanowią przedmiot zainteresowań ambicjonalnych czy ekonomicznych inwestora. Niemniej hasła te i ten program różniły się istotnie. W owym programie chodziło o to, by ludzie poruszali się wśród bodźców przeżyć im potrzebnych; natomiast Morrisowi (a w ślad za nim Johnowi Ruskinowi, 1819–1900) – o to, by ludzi jakby zanurzyć w „sosie" określonej sztuki. Mówiąc metaforycznie: Morris zabiegał o realizację jakby gigantycznego environment sztuki uznawanej przez siebie, a montowanego za pomocą przedmiotów m.in. produkowanych przez wytwórnie, których Morris był współwłaścicielem.

Do realizacji takiego environment nie doszło; niemniej – jak sądzę – usiłowano go fragmentarycznie wykonywać w pierwszej ćwierci naszego wieku i u nas kształtując niektóre ówczesne tzw. kolonie – tyle że „sztuka" Morrisa była gotycyzująca i renesansyzująca, a „sztuka" otaczająca mieszkańców tych osiedli – raczej manierystyczna, barokizująca i klasycyzująca. Sprawa gigantycznych environments stała się aktualna u nas dopiero później, w latach 1948–1956.

5. Parki krajobrazowe drugiej połowy wieku XVIII i początków wieku XIX reprezentują nurt sztuki produkujący bodźce przeżyć estetycznych. Parki krajobrazowe, programowo przeciwstawiające się geometrycznym parkom włoskim i francuskim zaczęto realizować na przełomie wieku XVII i XVIII w Anglii. Geneza parków krajobrazowych jest nader złożona i jako taka wymaga dłuższego omówienia; wspomnę więc tylko, że złożyły się na nią kulty zarówno biblijnego raju, jak i natury; zarówno fascynacja poznanymi wtedy rozwiązaniami ogrodów chińskich, jak i względy patriotyczne: odpór wobec *drugiego najazdu Rzymian na Anglię*, tym razem nie militarnego, lecz artystycznego; zarówno kosztowność realizacji parków geometrycznych, jak i to, że geometryczny park, jak twierdzono, jest wyrazem absolutystycznego państwa, natomiast swobodny krajobrazowy – angielskiego liberalizmu; podnoszono też, że spacery po parkach geometrycznych, co dzień takich samych, są po prostu nudne. Jeśli chodzi o zasady komponowania parków krajobrazowych, to wręcz żądano, by w nich bądź naśladować sztukę malarską, bądź co najmniej wykorzystywać znajomość ogólnych zasad malarstwa, gdyż *od tych zasad zależy efekt wszelkich przedmiotów wizualnych* (Uvedale Price, 1810). Toteż właściciele ogrodów krajobrazowych z dumą podkreślali, że w ich ogrodach powstały sztuczne krajobrazy godne pędzla wybitnych malarzy (Helena Radziwiłłowa, założycielka Arkadii Nieborowskiej, 1800).

Do nas moda na ogrody krajobrazowe dociera za pośrednictwem Francji już w latach siedemdziesiątych wieku XVIII; najważniejsze założenia są realizowane między III rozbiorem a połową lat dwudziestych wieku XIX. Skala rozwiązań naszych ogrodów krajob-

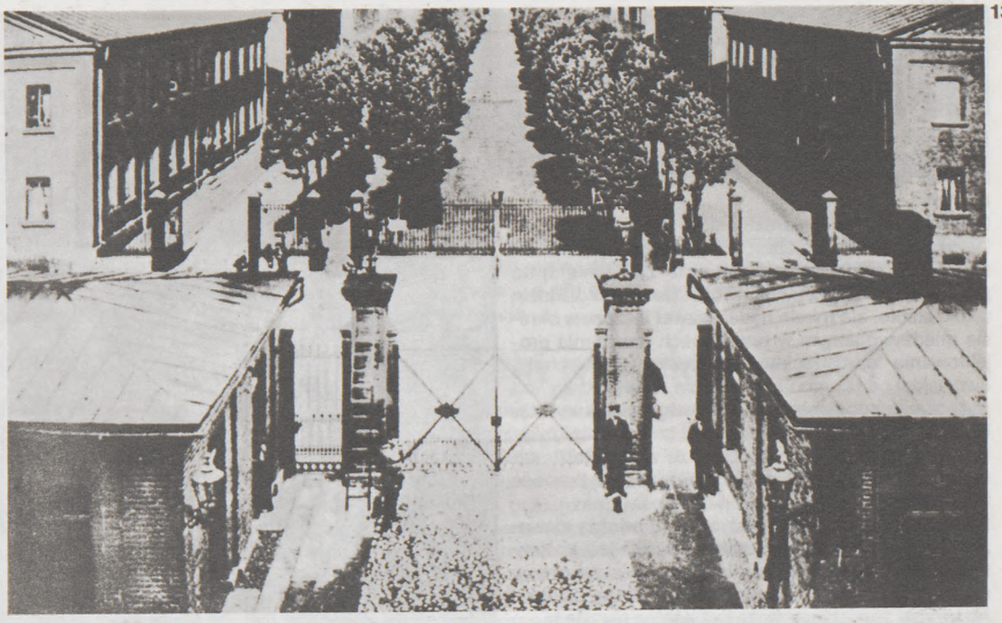
razowych była mniejsza niż w Anglii czy Niemczech, natomiast jakość nader wysoka.

Najbardziej istotna różnica formalna między parkami geometrycznymi a krajobrazowymi polega na tym, że tamte były realizacjami ornamentów rysowanych na papierze i zawartych w granicach własnościowych lub administracyjnych ogrodu, natomiast te komponowano jako serię widoków kolejno zmieniających się podczas przechadzki, a których granice stanowiły nie takie czy inne granice geometryczne wytyczone w terenie, lecz granice tego, co przechadzający się po ogrodzie może w każdym momencie swej wędrówki zobaczyć, przy czym uwzględniono, że to samo oglądane z różnych miejsc wygląda inaczej.

W ogrodach krajobrazowych nie chodziło o kształty rzeczy, lecz o wzbudzanie myśli i uczuć zwiedzających oraz – przede wszystkim – jego przeżyć. Uruchamiano bodźce nie tylko wzrokowe. Istotną rolę w parkach krajobrazowych miały bodźce zapachowe – woń kwiatów, słuchowe – szum drzew, szmer wody, jak również dźwięki instrumentów, zwłaszcza dętych, rozmieszczonych w różnych miejscach (wiemy, że tak było podczas świąt w Ogrodzie Powązkowskim). Korzystano nawet z wrażeń dotykowych – niektóre fragmenty ścieżek były celowo kamieniste i wymagały wspinania się na głazy.

Praktyczny sposób rozwiązywania parków krajobrazowych polegał na tym, że wchodzący do założenia powinien zobaczyć jakiś „cel miejscowy", który miał być na tyle atrakcyjny, by zachęcał do podejścia do niego; droga wiodąca do „celu miejscowego" – żeby nie była nudna – nie biegła prosto, lecz wiła się. Izabela Czartoryska, na której pracy pt. *Myśli różne o zakładaniu ogrodów* (1805) przede wszystkim się opierałem, opisując tu sposób kształtowania parków krajobrazowych i ich elementy, radziła, by wytyczając ścieżki, utrwalać wydeptane już w terenie przez ludzi. Po dojściu do „celu miejscowego" powinno się dojrzeć następny z kolei „cel miejscowy" i podobnie doń zdążać. Podczas takiej wędrówki po parku wyłaniają się coraz to inne widoki; sekwencja ich jednak nie może być przypadkowa – zasadą i w tym przypadku jest „sporność", tj. kontrast kolejnych widoków.

Wprawdzie „cele miejscowe" wskazywały drogę wędrówki, niemniej niekiedy – np. w Arkadii (1778–1821) – uważano to za nie wystarczające i założenie uzupełniano drukowanym szczegółowym przewodnikiem, nie tylko informującym o przebiegu trasy, lecz zwracającym uwagę na tematy tych rozmyślań, pod kątem których poszczególne fragmenty zostały rozwiązane, a także np. że w tym miejscu zwiedzający *wspina się z niezmiernym trudem*. W rezultacie – założenia parków krajobrazowych były u nas w gruncie rzeczy dekoracjami przedstawień teatralnych, w których prócz specjalnych aktorów (np. omal niezbędnym elementem założeń krajobrazowych byli rekrutowani wśród chłopów *szczęśliwi gospodarze* witający przed swą chatą przechodniów) byli nimi oprowadzający i zwiedzający. Różnice między programami poszczególnych założeń wynikały z tego, że wśród tych założeń jedne były dekoracjami przedstawień improwizowanych, przedstawień takich, jakimi były starożytne tzw. dramaty satyrowe (do których dekorację przedstawiającą las ze znajdującymi się wśród niego ruinami i prymitywnymi chatami projektował już S. Serlio, 1475–1554), a inne – przedstawień, których scenariusz był szczegółowo opracowany.



13

13. Łódź, osiedle robotnicze „Księży Młyn"

W okresie późniejszym funkcja parków krajobrazowych jako dekoracji przedstawień zanika. Liczba ścieżek i „celów miejscowych" zmniejsza się, pojawia się natomiast zasada przeprowadzania obwodnicy, stanowiącej główną trasę spacerową, wiodącą do miejsc, z których wybiegają osie widokowe. Krzywizny ścieżek i obwodnic stają się bardziej zgeometryzowane, a nawet przekształcają się w elipsy i koła bądź styczne, bądź przenikające się wzajemnie.

Jednocześnie w Stanach Zjednoczonych podjęto próby kształtowania podmiejskich osiedli mieszkaniowych, składających się z domów jednorodzinnych, w oparciu o zasady kształtowania parków krajobrazowych; próby takie uzasadniano koniecznością nadawania takim osiedlom charakteru odmiennego od charakteru miast, wynikającą z ich funkcji mieszkalno-rekreacyjnych (Oak Bluffs w Olmsted, 1866). W końcu stulecia w zakresie rozwiązań osiedli podmiejskich zasady te zostały jednak zredukowane do hasła „precz z linią prostą", natomiast do rozwiązań tych zaczęła przenikać zasada kształtowania założeń urbanistycznych jako uwzględniających zieleń zespołów wnętrz ograniczonych budynkami, propagowana przez wiedeńczyka Carlo Sittego (1889).

Zagadnienia parków krajobrazowych z końca wieku XVIII i początku XIX jako całość stanowią dziś już raczej tylko ciekawostkę obyczajową, jednakże wydaje się, że niektóre przesłanki rozwiązań tych parków warto pamiętać. Np. to, że projektując w jakimś terenie przejścia piesze wypada zwrócić uwagę na ich przebieg „naturalny", na przebieg ścieżek wydeptywanych tam przez ludzi. Może też są aktualne: postulat prowadzenia przechodnia przy pomocy systemu „celów miejscowych" oraz stwierdzenie, że obrazy wyłaniające się podczas wędrówki są nudne, jeśli ze sobą nie kontrastują. Najbardziej trwałą jednak, w moim przekonaniu, wartością parków krajobrazowych jest to, że zabiegano w nich nie o nadawanie rzeczom abstrakcyjnego piękna, lecz o spowodowanie rzeczywistych przeżyć estetycznych ludzi, że zabiegano w nich o zgodność widoków projektowanych z widokami realnymi, oraz że brano w nich pod uwagę, iż granice spostrzeżeń człowieka nie są bynajmniej tożsame z granicami formalnymi opracowania tematu.

6. Wnioski. Do spuścizny architektonicznej okresów minionych zaliczamy na ogół wszystkie dawne budowle i oceniając je skłonni jesteśmy do wszystkich przykładać dzisiejsze skale: rozwiązanie piękne–niepiękne, twórcze–nietwórcze. Wypada jednak pamiętać, że gdy zamierzamy spojrzeć na te budowle z pozycji nie dnia dzisiejszego, lecz czasów współczesnych tym budowlom, rozpatrywanie twórczego charakteru dzieł pochodzących sprzed schyłku wieku XIX, a więc pochodzących z okresów poprzedzających wyłonienie się pojęcia sztuki, której swoistą cechą jest twórczość, jest nie tylko bezprzedmiotowe, lecz wręcz mylące. Dla nas fakt, że np. fasady gmachu Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego w Warszawie (1856) Henryk Marconi jawnie wzorował na fasadach weneckich Prokuracji raczej obniża walor tych fasad jako dzieła sztuki; natomiast dla współczesnych – przeciwnie, stanowił ich zaletę. Wypada też pamiętać, że co najmniej do lat sześćdziesiątych wieku XIX nie każda budowla mogła być, ze względu na swój program użytkowy, dziełem architektury rozumianej jako sztuka, której swoistą cechą jest piękno. L.B. Alberti, mając na myśli zagadnienie zarówno środków wyrazowych jak i proporcji, pisał, że w budynkach prywatnych można sobie pofolgować; w dobie Oświecenia zaś wyraźnie stwierdzono, że *piękno przynależy tylko budynkom klasy wyższej* (F. Gilly, 1800); „Budownictwem pięknym" stało się wtedy programowo wyłącznie budownictwo budowli pomnikowych, monumentalnych; natomiast budownictwo zajmujące się budowlami przeznaczonymi do celów zwyczajnego życia nazywano budownictwem „praktycznym" i nie uważano, by miało ono stanowić przedmiot rozważań estetycznych.

Oczywiście, patrząc np. na osiedle „Księży Młyn" w Łodzi (Hilary Majewski, 1813–1875), jesteśmy pewni, że jest to zespół budowli służących tylko celom „codziennego życia", miejsce codziennego mieszkania robotników fabryki Scheiblera. Natomiast nie wiemy, czy Scheibler budując ten zespół nie zamierzał też jednocześnie postawić pomnika chwały oraz potęgi swojej i swojej rodziny. Toteż orzekanie przez nas w konkretnych przypadkach, czy mamy do czynienia z przykładem budownictwa tylko „praktycznego", czy też z budowlą pomnikową – i jako taką stanowiącą przedmiot rozważań m.in. estetycznych – jest często dyskusyjne. Patrzenie na budowle dziewiętnastowieczne oczami współczesnych komplikuje nam też to, iż mogły być one widziane bądź jako realizacja projektu, bądź jako wytwór rzemieślniczy, na którego cenę handlową wpływa nie tylko koszt ich wytworzenia, lecz też jego „dekoracja, czyli zdobność".

Tak czy inaczej – patrząc na budowle dziewiętnastowieczne trzeba pamiętać, że wtedy nie każda z nich ze względu na swój program mogła stanowić i była widziana jako dzieło architektoniczne. Wiek XIX jest modny; jest on nader interesujący; znajomość jego –

14. „wypada zwracać uwagę... czy okres przewidywanej trwałości budowli i jej elementów nie jest dłuższy od okresu przewidywanej przydatności budowli".

ponieważ codziennie potykamy się o jego pozostałości – jest, moim zdaniem, może potrzebniejsza niż okresów wcześniejszych; ale byłoby nieporozumieniem, gdybyśmy podczas rozważań historycznych uważali za swój obowiązek wpadać w zachwyt nad wartością estetyczną każdej budowli dziewiętnastowiecznej. Trzeba pamiętać, że w dziewiętnastym wieku o taki zachwyt chodziło tylko w przypadkach wyjątkowych.

Gdy mijał wiek XIX, odróżnianie – mówiąc w skrócie i językiem dnia dzisiejszego – architektury monumentalnej od niemonumentalnej oraz zaliczanie tylko pierwszej na równi z malarstwem i rzeźbą do dziedzin sztuki słabło, ale trwało nadal. Nawet jeszcze w okresie międzywojennym w programach nauczania projektowania na Wydziale Architektury Politechniki Lwowskiej oddzielano zagadnienia „architektury" od zagadnień „budownictwa utylitarnego", a na wydziale Politechniki Warszawskiej jeszcze w ostatnich latach międzywojennych uczono, że architektura zaczyna się dopiero tam, gdzie kończy się użytkowość budowli.

Po przełomie antypozytywistycznym podczas rozważań nad tym, czy projekt jakiejś budowli jest projektem dzieła sztuki czy też nie, znaczenie programu użytkowego budowli jednak zmniejszyło się. Zwrócono uwagę, że w sztuce może być istotne nie tyle to, co jest tematem dzieła, ile jak ten temat jest rozwiązany. Chyba nie bez związku (choć, oczywiście w związku nie tylko z tym) w zakresie architektury tematem pełnoprawnym stały się budynki nie należące do dawnej „klasy wyższej", lecz służące celom zwyczajnego życia. Dokonało się to w drugim dziesięcioleciu naszego wieku. W roku 1911 w Niemczech został wzniesiony budynek fabryki Fagus w Alafeld, który stał się przedmiotem dyskusji nie technologicznej, lecz estetycznej; u nas w roku 1914 (Konkurs Koła Architektów) rozwiązanie chałupy nie stanowiącej elementu rozwiązania rezydencji stało się problemem estetycznym, a nie, jak przedtem, wyłącznie utylitarnym.

Słowo „architektura" istnieje od czasów starożytnych; od tych też czasów znaczy na ogół (jeśli pominąć niektóre definicje z lat ostatnich) tyle, co nazwa *sztuki wznoszenia wszelkiego rodzaju budowli trwałych, wygodnych i powabnych dla oka, odpowiednio do celu i potrzeby* (Encyklopedia Orgelbranda, 1883); od czasów Witruwiusza wciąż jest powtarzane, że obowiązkiem architekta jest zapewnienie budowlom trwałości, użyteczności i piękna. Jednakże sens słowa „architektura" przed wiekiem XX był zgoła odmienny niż dziś. W wieku XIX też inaczej niż dziś rozumiano, że architektura jest sztuką wznoszenia wszelkiego rodzaju budowli, co oznaczało wtedy nie budowle wszelkiej rangi, lecz wszelkich rodzajów, tj. reprezentujące budownictwo cywilne, wojskowe itp. Przede wszystkim zaś – inaczej niż dziś rozumiano słowo „sztuka".

Najogólniej biorąc – architektura do połowy wieku XVIII polegała na kształtowaniu budowli wedle reguł piękna (reguł, które były oparte przede wszystkim na wynikach abstrakcyjnych spekulacji nad strukturą liczb oraz figur geometrycznych), natomiast po połowie wieku XVIII polegała bądź na kształtowaniu budowli wedle reguł piękna, bądź, rzadziej, na produkowaniu dla konkretnych ludzi bodźców przeżyć estetycznych; pomocne przy tym były wyniki rozważań i doświadczeń nad skojarzeniami, percepcją zmysłową oraz aktualnymi upodobaniami człowieka.

Dziś produkowanie bodźców przeżyć estetycznych wydaje się zadaniem architekta ważniejszym od projektowania budowli – „przedmiotów pięknych" względnie od demonstrowania przejawów szczególnych (na ogół zaś tylko rzekomych) zdolności twórczych autora dzieła, a równie ważnym, jak zapewnienie rozwiązaniom użyteczności. Kiedyś Witruwiusz twierdził, iż dzieło architektoniczne ma być znamionowane przez piękno, wygodę i trwałość. Warunek drugi jest wciąż aktualny, natomiast pierwszy trzeba już zmodyfikować – należy zwracać uwagę nie tyle na to, by dzieło w mniemaniu projektanta było piękne, lecz by rzeczywiście podobało się ludziom je oglądającym. Warunek trzeci wymaga każdorazowo rozważenia. Oczywiście budowla nigdy nie może stanowić dla użytkowników groźby katastrofy, jednakże wobec dzisiejszego gwałtownego rozwoju społeczno-gospodarczego kraju wypada zwracać uwagę szczególną na to, czy okres przewidywanej trwałości budowli i jej elementów nie jest dłuższy od okresu przewidywanej przydatności budowli. ■

15. John Parkinson, karta tytułowa z dzieła *Raj na ziemi*, 1629

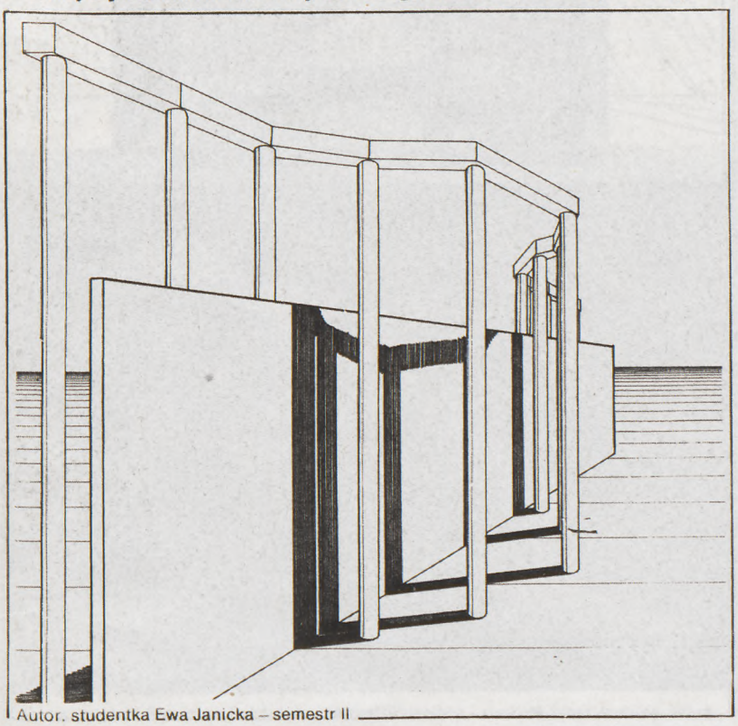
Bibliografia

Maria Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, tom I, Kraków 1970, tom II, Kraków 1979
Władysław Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, tom I, *Estetyka starożytna*, Warszawa 1960, tom II, *Estetyka średniowieczna*, Warszawa 1962, tom III, *Estetyka nowożytna*, Warszawa 1967
Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1976
Zbigniew Ziembiński, *Logika dla prawników*, Warszawa 1963

kolumna studencka

Od redaktora

Prezentując prace studentów I i II roku studiów z Wydziału Architektury Politechniki Gdańskiej (wykonane w ubiegłym roku akademickim) nie możemy powstrzymać się od refleksji, że to, co nurtuje współczesną architekturę, „odbija się" jednak w pracach studentów i to już pierwszych lat studiów. Ale na ile to jest działanie świadome, a na ile wynika z sugestii grona nauczających czy z lektury czasopism i książek – tego nie wiemy. Może jest to „moda", bo wytyczne projektowe w tym wypadku ograniczały się tylko do zadania tematu i określenia sytuacji, a więc wszystko było dozwolone. Nie wdając się w szczegółowe rozważania na temat prezentowanego materiału i zostawiając jego ocenę Czytelnikom, chcemy zasygnalizować problem podstawowy – problem nauczania zawodu architekta. Korci nas, aby porównać rysunek studentki Ewy Janickiej z rysunkami Moore'a czy Venturiego i to nas właśnie niepokoi. Mgliste określenie tematu ćwiczenia pozwoliło na zastosowanie „modnych" środków wyrazu, co spłyciło efekt. Każde z prezentowanych rozwiązań może być interpretacją dowolnego zamierzenia, dlatego liczy się tu tylko forma mniej lub bardziej zgrabnie dobrana – a siłą rzeczy „przeniesiona" z dostępnych wzorców. A to już nie jest kreacja...



Autor: studentka Ewa Janicka – semestr II

Początki projektowania?

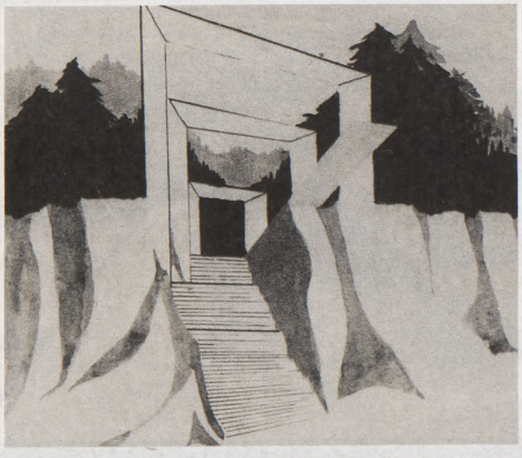
Ćwiczenia ze *Wstępu do projektowania architektonicznego* wykonane w Zakładzie Projektowania Budynków Użyteczności Publicznej Instytutu Architektury i Urbanistyki Politechniki Gdańskiej

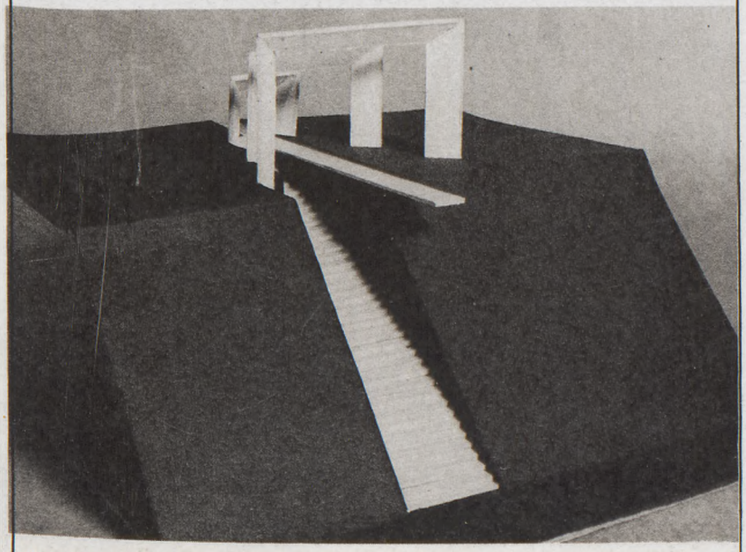
Celem ćwiczeń było wprowadzenie studentów w podstawowe problemy architektonicznego projektowania przestrzeni. Metoda ćwiczeń polegała na wstępnym określeniu charakteru przestrzeni (odpowiadającemu danemu tematowi), a następnie na zbudowaniu przestrzeni o takim charakterze środkami architektonicznymi. Wyznaczone były dwa zadania (dwa tematy) podstawowe odnoszące się do przestrzeni o odmiennym charakterze. Odwzorowanie projektowanych przestrzeni w temacie I ograniczono do modelu i rysunku perspektywicznego, natomiast w temacie II obejmowało pełny zakres opracowania. Uzupełnieniem ćwiczeń były dwie klauzury podsumowujące doświadczenia zdobyte w pracy nad poszczególnymi zadaniami podstawowymi.

Zadaniem w temacie I „Miejsce pamięci" (miejsce mające znaczenie historyczne, związane z postacią lub wydarzeniem, np. miejsce odwiedzane przez znaną postać, miejsce straceń, miejsce kultu itp.) było zbudowanie przestrzeni, która ułatwi człowiekowi osiągnięcie skupienia i spokoju wewnętrznego. Cel ten należało osiągnąć prostymi środkami architektonicznymi oraz ukształtowaniem przestrzennym terenu.

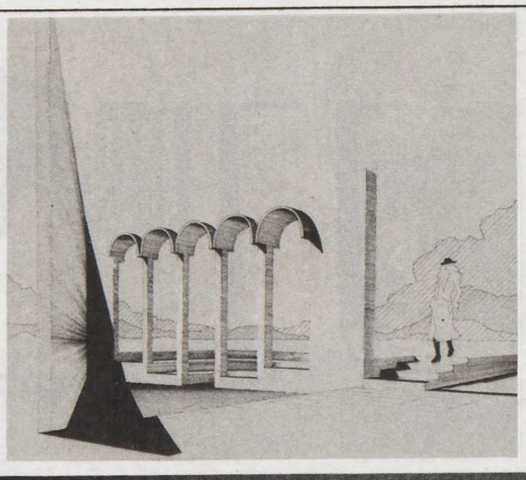
Zadaniem w temacie II „Miejsce widokowe" (miejsce z funkcją uzupełniającą, jak np. mała gastronomia, mały pełnsjonat) było zbudowanie przestrzeni podkreślającej rozległy widok na miasto. Cel ten należało osiągnąć prostymi środkami architektonicznymi wprowadzając dodatkowo program funkcjonalny.

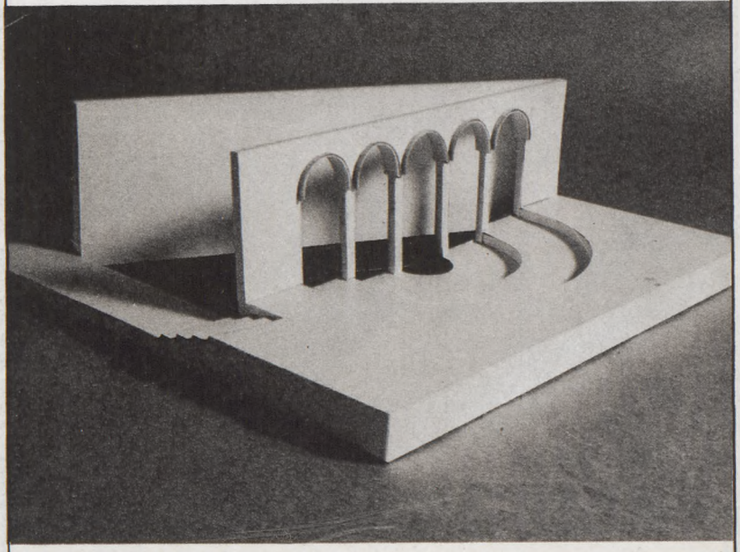
Ćwiczenia ze wstępu do projektowania architektonicznego przeprowadzone zostały na dwóch kursach: na semestrze III – planowanie przestrzenne i na semestrze II – architektura. Tematy przygotowali: arch. Andrzej Bączyński, arch. Mirosław Hrynkiewicz, dr arch. Adam Walczyk (główny prowadzący na semestrze II) i dr arch. Jan B. Zwiejski (główny prowadzący na semestrze III).



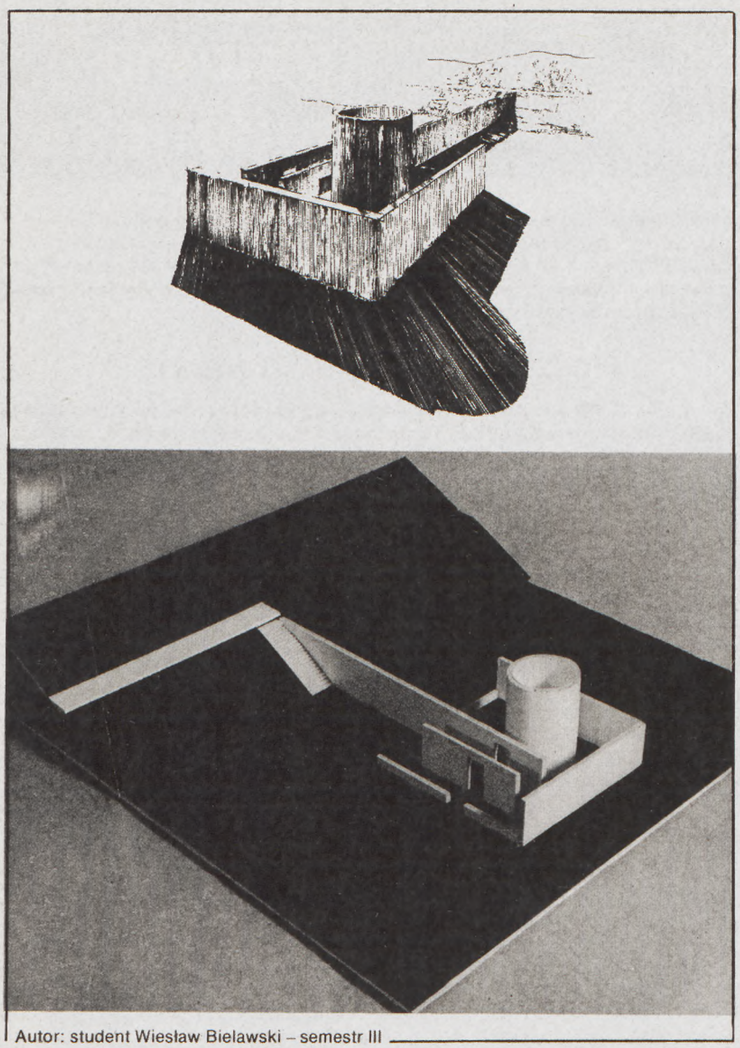


Autor: studentka Sylwia Zdrojowa – semestr III

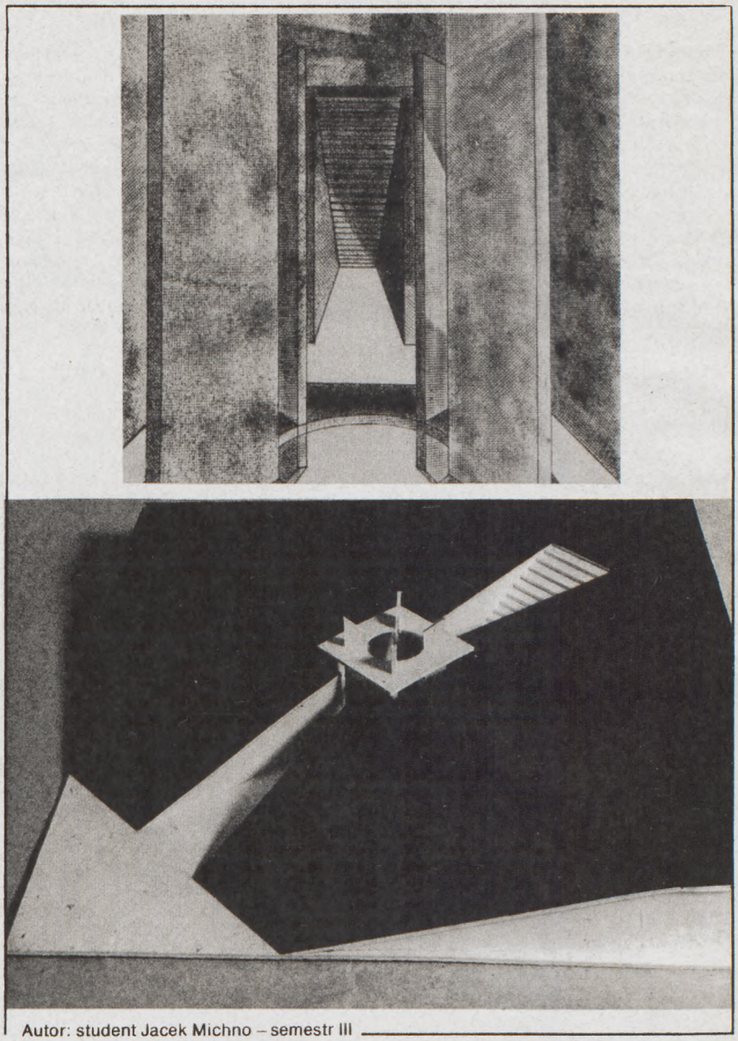




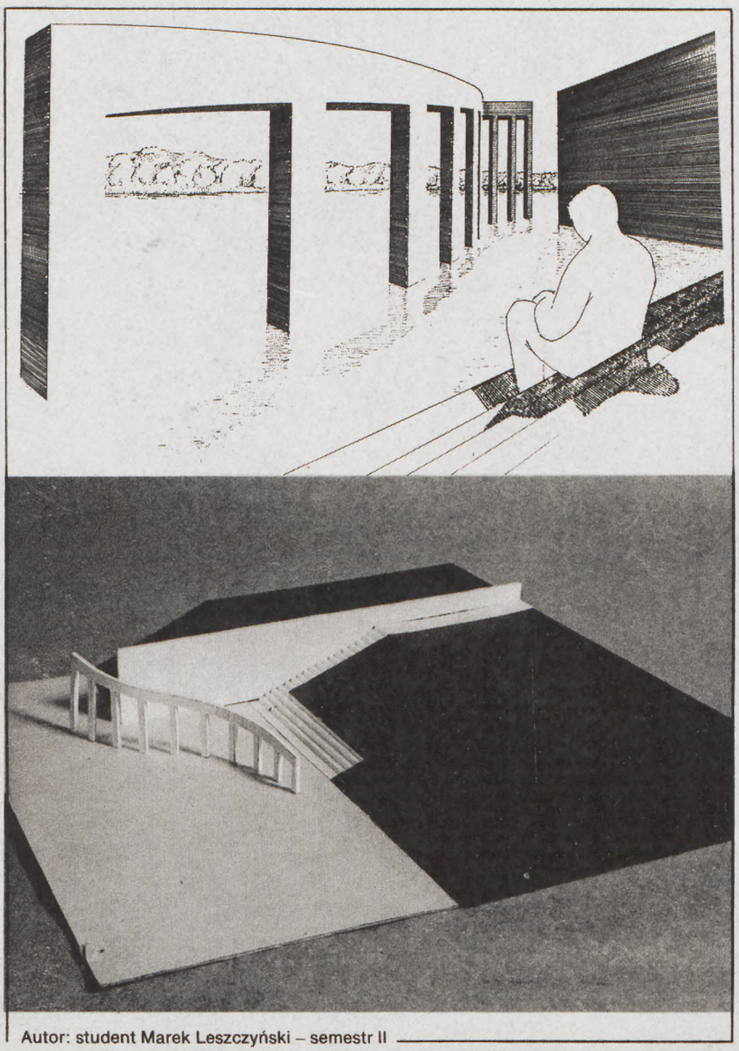
Autor: student Maciej Citko – semestr III



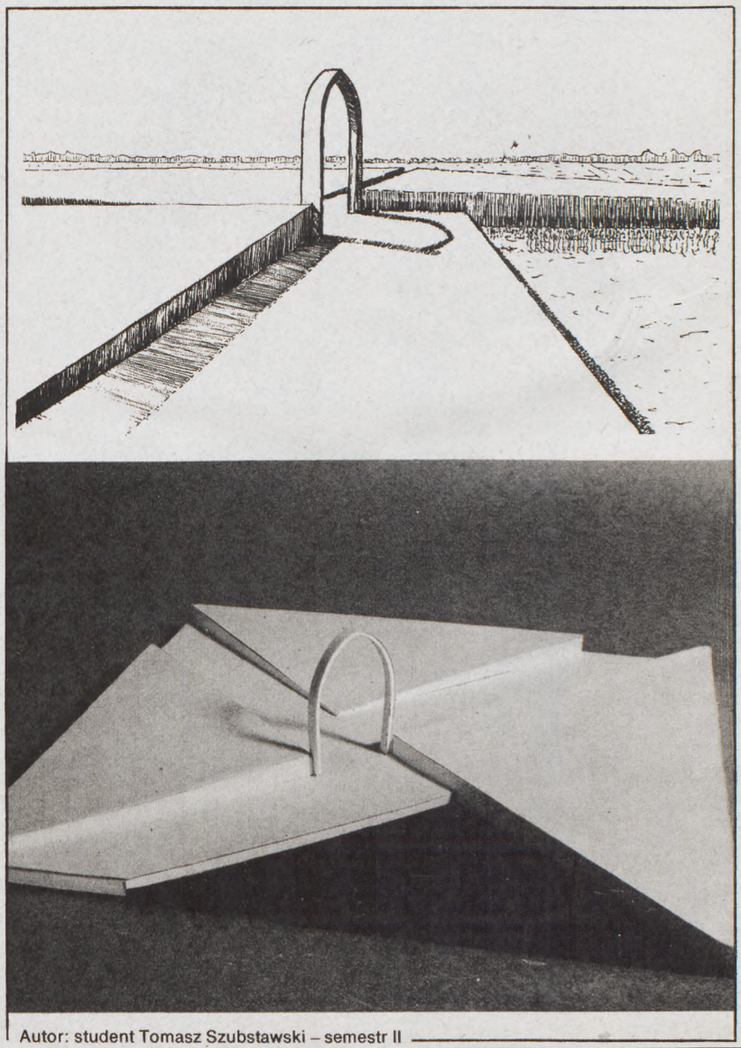
Autor: student Wiesław Bielawski – semestr III



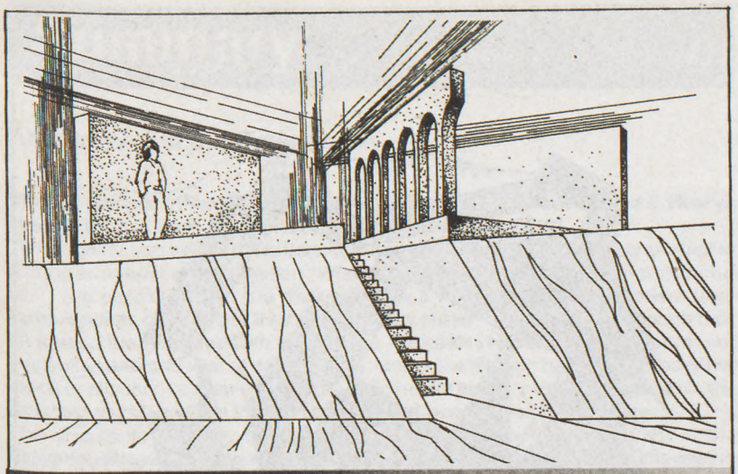
Autor: student Jacek Michno – semestr III

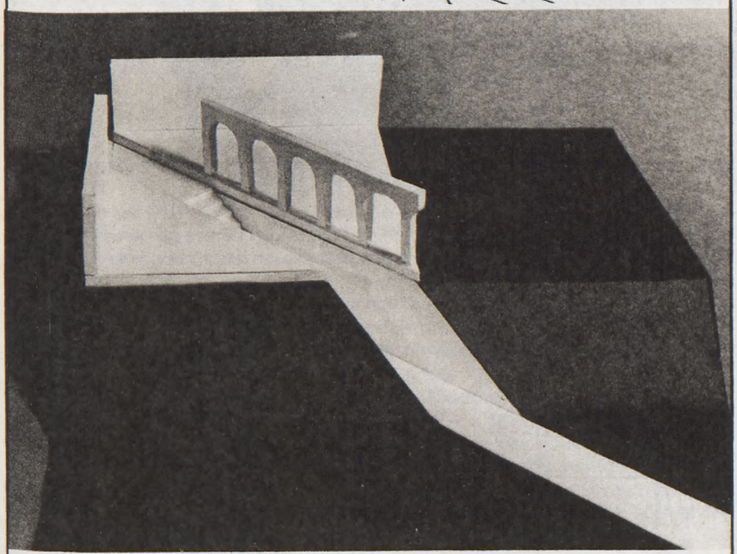


Autor: student Marek Leszczyński – semestr II

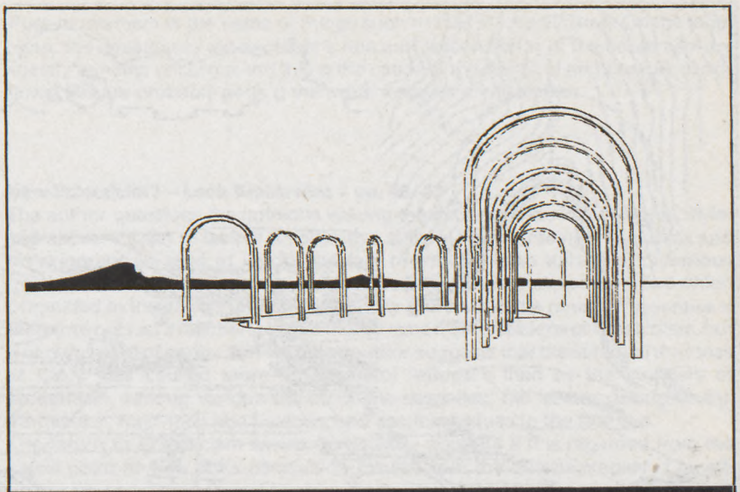


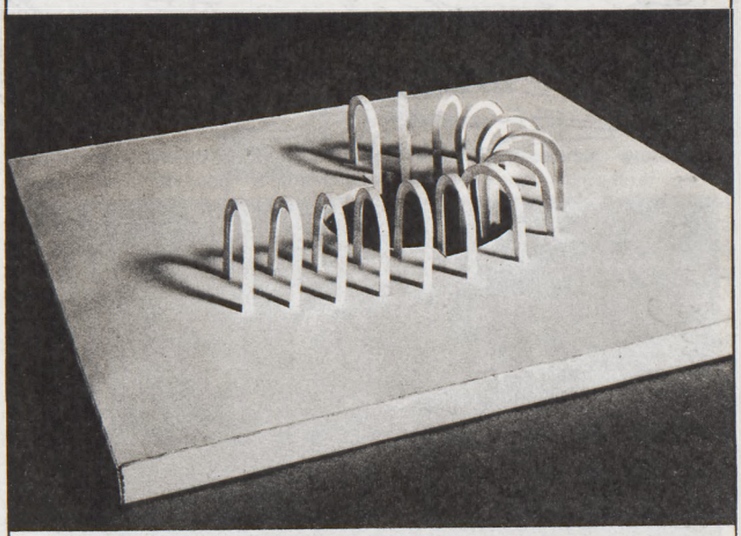
Autor: student Tomasz Szubstawski – semestr II



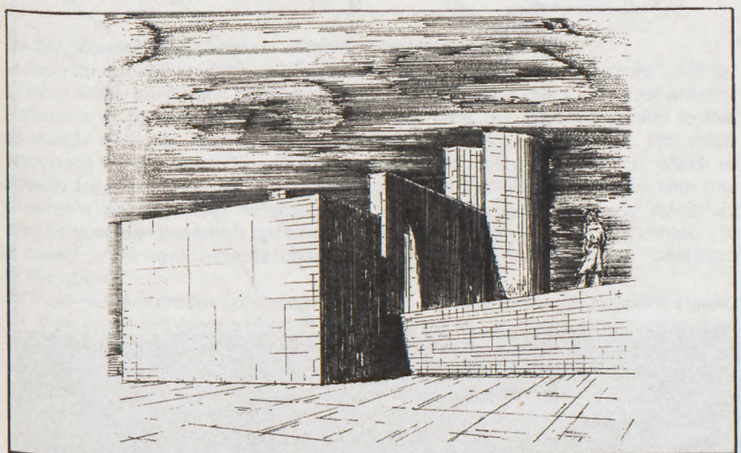


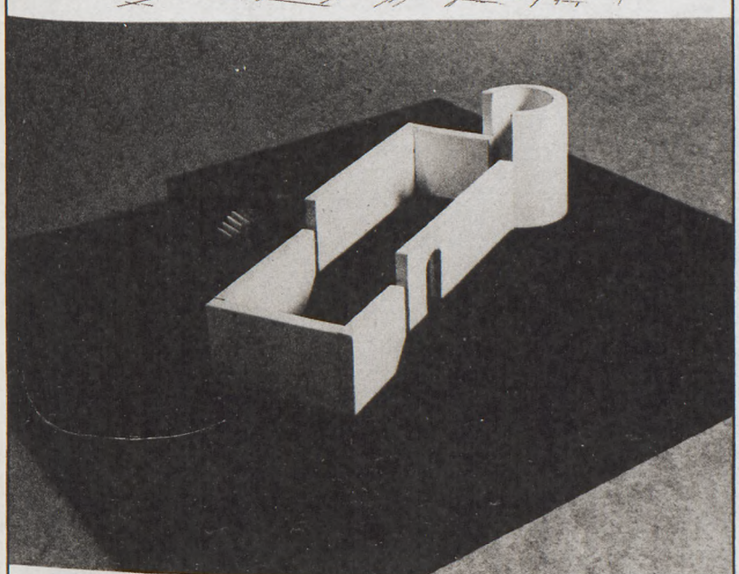
Autor: student Stanisław Balcerzak – semestr II



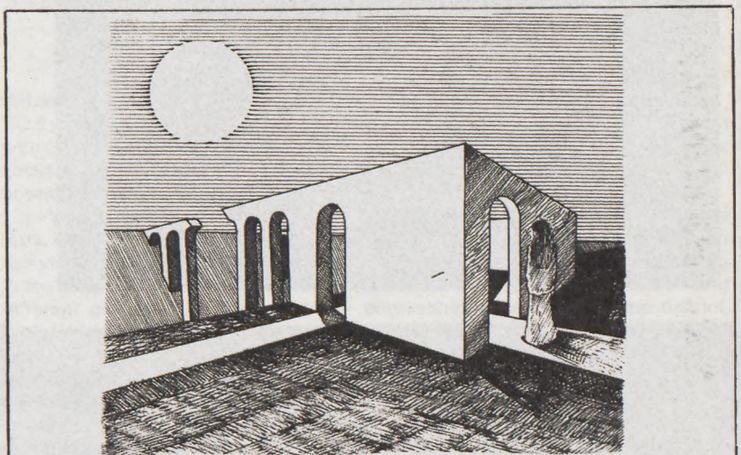


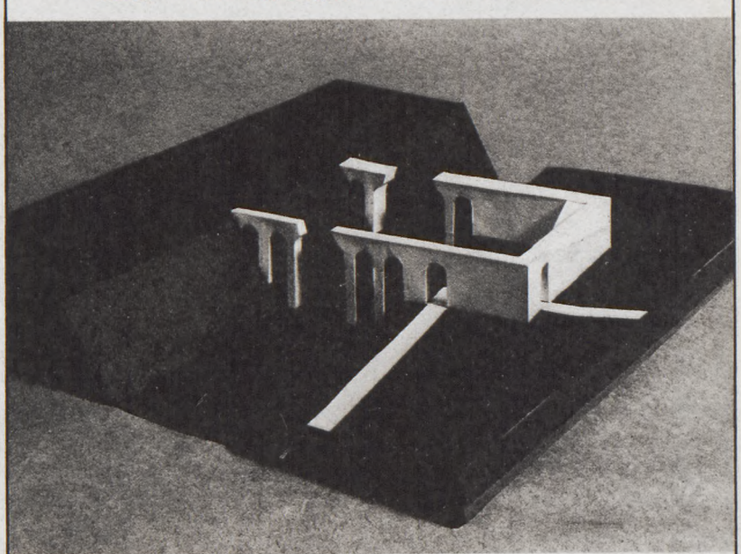
Autor: student Jarosław Mlewski – semestr II



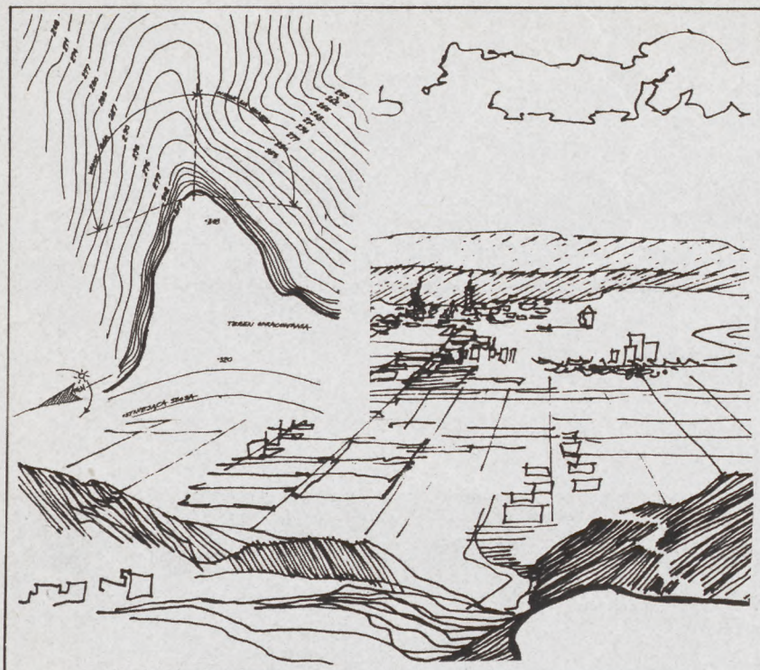


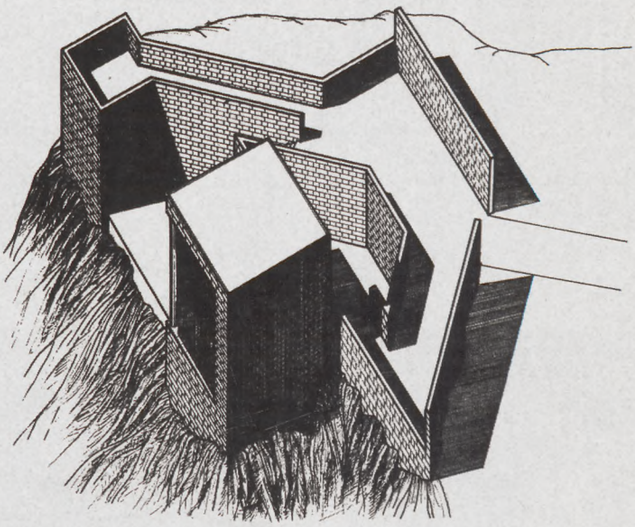
Autor: student Bogusław Bejm – semestr II

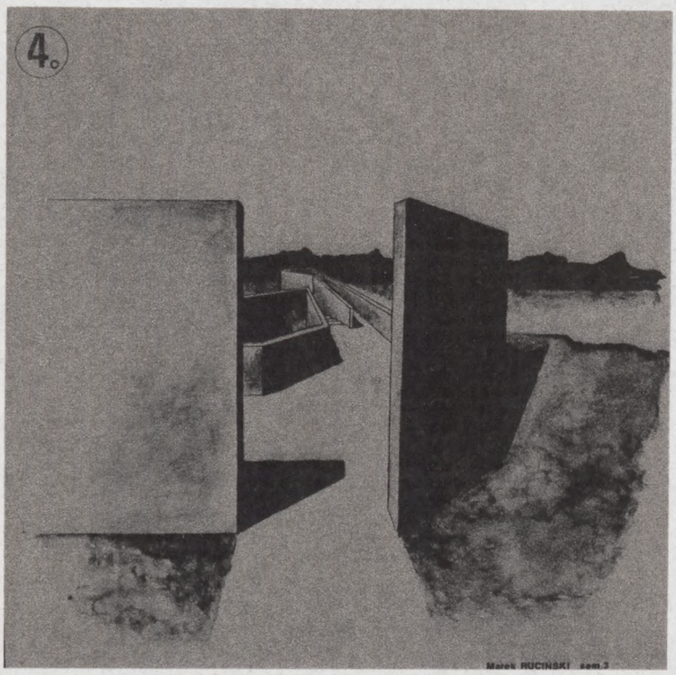


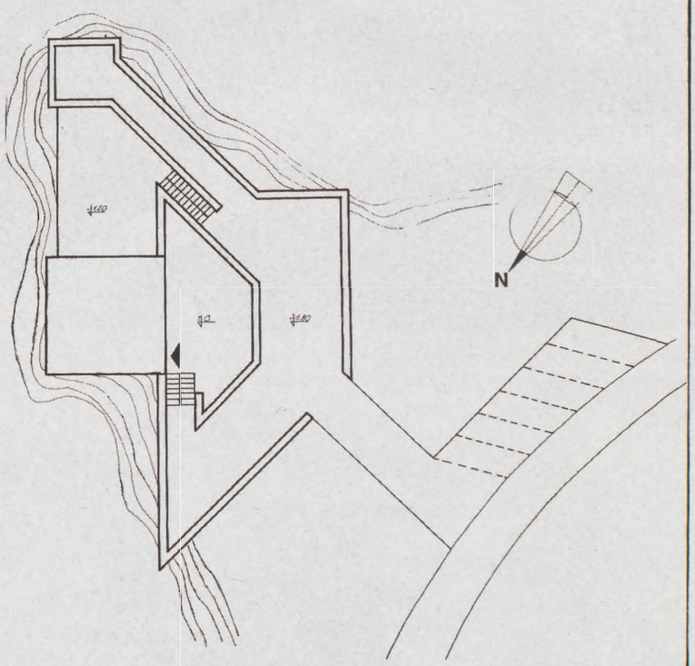


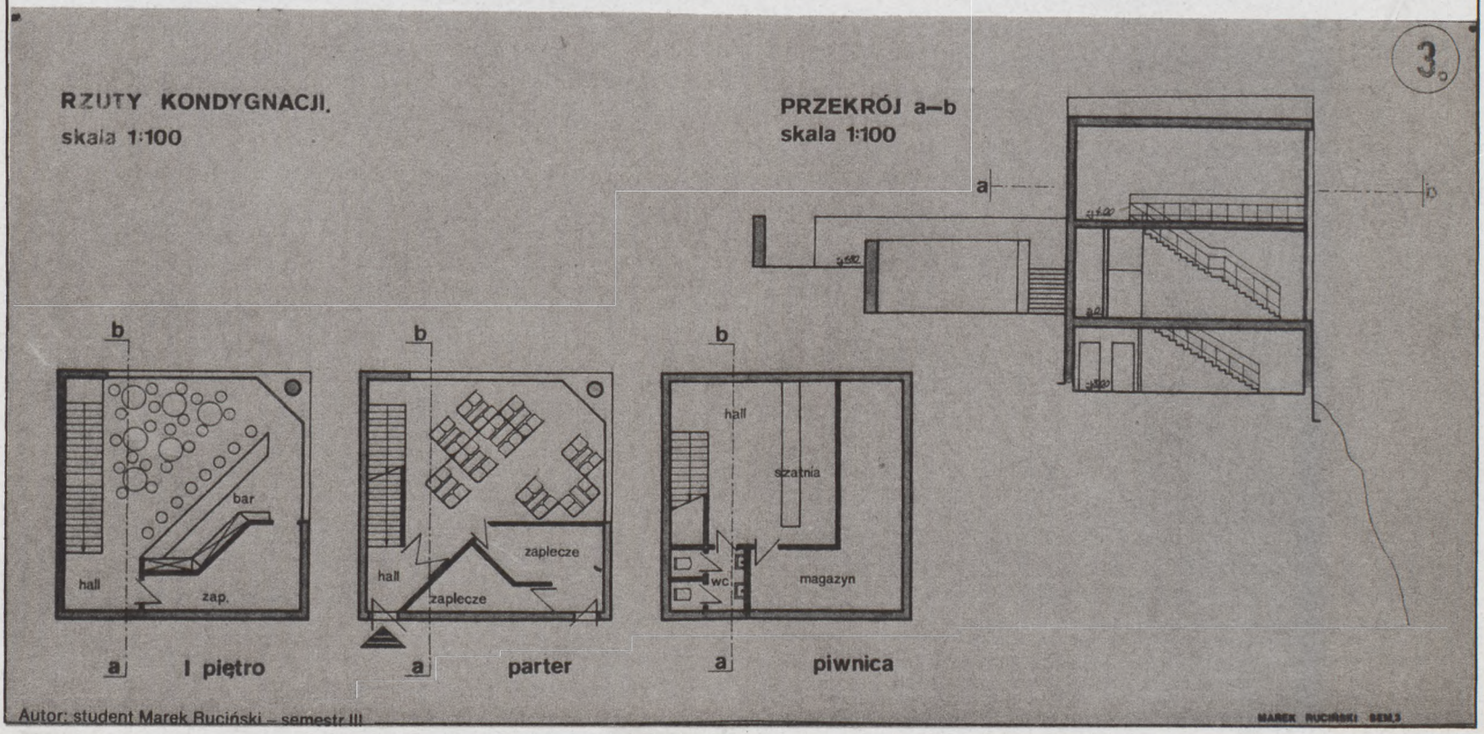
Autor: student Wojciech Lewicki – semestr II











Autor: student Marek Ruciński – semestr III

Summary

translated by Barbara Gadomska

Architecture at the Cross-roads

Charles Jencks: "Pluralism is good for everything" – Charles Jencks, Henryk Drzewiecki and Lech Kłosiewicz in Conversation – pp. 20-21

The conversation with Charles Jencks published in this issue is another attempt at finding an answer to the question "What does it mean 'Post-modern' in architecture?" The participants in the discussion tried to assess Post-Modernism from various points of view, but they did not really answer the question, although they all agreed that Post-modern is neither a complete rejection of Modernism, nor a rejection and criticism of earlier styles. Use of the historic heritage can be either literal or allusory, or even ironic. Post-modernism tends to express its ideas in the broadest possible sense through an enriched language of architecture.

The discutants stressed the importance of future users' participation in the designing phase. Housing estates and apartments should be no longer imposed in a finite form, but they should be co-created.

What Post-modern architecture really is? Charles Jencks says that it is "a big bag with various things inside..."

"The Presence of the Past" – a retrospection of the Venice Biennale 1980 – pp. 25–31

We wish to go back to the Venice Biennale and the Exhibition of Architecture, since it summed up everything which had been going on in the world architecture in nineteen seventies, but it constituted also a premonition of things to come in the next years.

The First Exhibition of Architecture became a manifestation of the Post-modern movement. Its organizer, Paolo Portoghesi, wrote in the exhibiton catalogue: "(...) we do not intend an organized tendency endowed with an orthodoxy of its own, but rather a grasped phenomenon coming into being, to be listened to and understood, more than to force and direct". The exhibition consisted of there parts: a presentation of the works by the "fathers" of the movement – Philip Johnson, Ignazio Gardella and Mario Ridolfi, "Strada Novissima" which was the central department, a street composed of twenty facades by leading Post-Modernists which illustrated "the return of the street" in the Post-modern philosophy, and the general presentation – a survey of works by 75 architects identyfying themselves with this movement.

On the Morrow of Modernism – Daniel Karpiński – pp. 34–37

In the introduction to his book "Transformations in Modern Architecture", Arthur Drexler seeks the reason of the existing chaos in the lack of a sufficiently precise definition of Modern architecture. This statement can be applied also to the character of a new current in architecture called Post-modernism. The most important thing – according to Karpiński – is the attitude to tradition, which is usually treated with irony. The author compared Venturi's own house with the Blenheim palace. Then he discussed the compositional enthropy which in architecture can become a specific principle of "architectural decomposition". It is based on the ironic attitude (changed context) and aims at creating a "false past of the object".

All Post-modern creative philosophies tend to limit themselves to symbolic space, i.e. they reject too great a number of compositional structures employed in new buildings for the sake of freedom in introducing freely-chosen quotations in some structures. The gradual narrowing of symbolic space can herald a new style. The return to earlier designs, concentration of attention on decoration, or separation of form from function lead to a crisis. This may make Post-modernism a sequence to Modernism, although some believe that it is only its last word.

Inter-human Communication Space – Jeremi T. Królikowski – pp. 38–41

Architecture fulfills functions generally understood as utilitarian, but it is also a carrier of meaning and values and, moreover, influences physical and mental processes facilitating inter-human communication. Treating architecture as a form fostering or impeding inter-human communication can lead to regarding many forms, today treated as obsolete in the vocabulary of architecture (such as streets, squares, parks, houses, sidewalks, pavements, gates, porches, verandas, fences, walls, shops which were replaced by highways, pedestrian-vehicular tracts, blocks, inter-block greenery and pavilions) as having a deeper sense, and not just as forms we return to feeling nostalgic.

Architecture at the Cross-roads – Ada Louise Huxtable – pp. 42–45

The author, a well-known American writer and architectural critic considers, whether the Modern Movement really "deserves" such total criticism with which it meets at present. A.L. Huxtable does not agree with the statement that Modern architecture is dead or in agony. A part of this which is today called Post-modernism is not just a break with Modernism, but an aesthetic and intellectual enrichment of the Modern Movement. The author discusses with the aesthetic opinions propagated by Philip Johnson, Robert Venturi and John Rauch, Charles Moore and other American architects whose buildings "cry to the skies" of Post-modernism in the name of things such as the historic allusion. On the other hand, the question of the architect's role and responsibility in the contemporary society remains unsolved and this is the cause of the defeat of architecture in our times. We are probably getting the world we want and deserve.

New Eclecticim? – Lech Kłosiewicz – pp. 46–49

The author questions the opinions voicing the decline of the International Style, and accuses them of lack of an objective attitude. The contemporary critics and historiographers tend to ignore the fact of simultaneous existence of various trends in the twentieth-century architecture, and concentrate on the trend which originated in the ideas of CIAM. Multiplicity of trends in the nineteen seventies is therefore not just a reaction against the extreme manifestations of Modernism, but a continuation of earlier currents. The author suggests that the failure of the ideas of CIAM was caused more by unskillful followers than by the pioneers of Modernism. Among various trends of the seventies, the author discusses the Vernacular, High-tech and Eclectic, and ascribes values to the first two.

The return to Eclecticism seems particularly doubtful if it is regarded from the social point of view. This conclusion results from the criteria employed by the author for appraising an architectural work. These criteria should not be reduced to the formal issues, but should take into account a widely understood natural and social environmental context.

Architecture – What Does It Mean Today? – Editorial discussion – pp. 50–53

"Twenty five years ago, in architecture everything was clear: form follows function, usable means beautiful. Today it is fashonable to be Post-modern. But Post-modernism does not replace Modernism since there exist also numerous trends based on technology or regionalism. More and more individual endeavors occur. The fact that one trend is followed by another is not so clear any more. So, what is today's architecture.

The 'official' definition, that architecture means shaping space for human needs is not clear. What is space – an abstract idea or a specific place? If it is and idea, is it expressed in cubic meters, or appraised symbolically? What does it mean 'shaping'? – a distribution of these cubic meters, or creation? How can human needs be determined – should we limit ourselves to the most elementary physiological matters, or should they be defined in cultural dimensions? Or maybe architecture should be replaced by environmental shaping? Is architecture just everything made by architects? Is it possible that the only answer to the title question is Heidegger's 'To build, to live, to think'?"

In the discussion participated: Jerzy Biernacki, Henryk Drzewiecki, Witold Krassowski, Krzysztof Ozimek and Andrzej Pawlik; the discussion was prepared by Jeremi T. Królikowski.

Puławski Square in Warsaw – SARP Competition no 649 – pp. 54–63

"The competition was aimed at establishing a planning and architectural concept with proposals of program for the structures designed. The area to be developed is about 20 ha in size. (...) Services and trade, hotels, culture, administration and possibly housing should be located in the area.

(...) Puławski Square is located in the neighborhood of the Pole Mokotowskie Park: Unii Lubelskiej Square and Bagatela Street, or Goworka, Skolimowska and Klonowa Streets link it with the Łazienkowski Park. The basic transportational grid in the area is constituted by the following streets: Puławska – main street linking different city districts, Rakowiecka – connecting street serving one district, Waryńskiego – one-way main street, working in pair with Marszałkowska St., Goworka – transit street with two separate traffic lanes, serving the district, but also – through connections with Gagarina and Spacerowa Streets – linking Lower Mokotów district with the center. (...) The organization of traffic envisages only two-way streets in the area. Staging the transformation of the communicational grid in the square should be envisaged."

The jury of the competition awarded two equal first prizes:

– to work no 19 – designers: architects Aleksander Chylak and Roman Wrzosek:

"By eliminating the traditional road leading to Unii Lubelskiej Square, the design favors the organization of a large park-like area with buildings in its north-eastern part. In this way an interesting, functional square, intimate in character is created, accessible only to pedestrians.

For the so-defined square it was correct to move the streetcar tracks to Waryńskiego St. and locate them in a tunnel. The proposed solution of vehicular traffic is feasible.

The design proposes a faulty solution of the problem of access roads and parking lots, which are not sufficient".

– to work no 27 – designer architect Tadeusz Janicki:

"Good location of high-rise structures, good organization od pedestrian traffic. The design improves communication. The location of students' dormitory as a second-side replica of the high-rise apartment building at the entry to Skolimowska St. is not the best solution."

Also in this issue:

permanent columns – the SARP Chronicle, "magazine" – the presentation of recent Polish and foreign designs, Calendar and "Wykusz" – the students' column. We are also publishing the 2nd part of the article "Beauty, Art, Architecture" by Professor Witold Krassowski. The summary of Professor Krassowski's article was published in the previous issue.

Resumé

traduit par Anna Parandowska

L'architecture – quel chemin va-t-elle choisir?

L'entretien de Lech Kłosiewicz et Henryk Drzewiecki avec Charles Jencks – p. 20–21

L'entretien avec Charles Jencks publié dans le présent numéro est une tentative a répondre à la question suivante: « Qu'est ce que c'est le post-modernisme en architecture». Bien qu'on considerait le post-modernisme des diverses points de vue, on a pas réussi à donner une réponse definitive. On a été d'accord que le post-modernisme n'est pas une négation pure du modernisme, mais il n'est pas non plus la condamne des styles précédents en architecture. L'heritage des siècles peut être employé soit à la lettre, soit comme allusion, soit dans un sens ironique. Les valeurs indiscutables du post-modernisme sont: la façon d'exprimer les idées et l'enrichement du language architectonique (par rapport aux courants précédents). Pendant l'entretien on a souligné l'importance de la participation du futur habitant dans le procès créateur. Ou'est ce que c'est « l'architecture post-moderniste? » D'après Charles Jencks, c'est « un grand sac, plein des choses diverses...»

« La présence du passé » – La biennale de Venise 1980 – p. 25–31.

La Première Exposition Internationale de l'Architecture (la biennale de Venise 1980) présentait tout ce qu'il y avait d'important en architecture des années 70, et désignait, en même temps, la direction du dèveloppment de l'architecture dans l'avenir le plus proche. Cette exposition était une manifestation du mouvement du post-modernisme. Paolo Porthogesi, l'organisateur de l'Exposition, a écrit dans le cathalogue: « Il ne s'agissait pas de présenter une tendence qui se sousmet à sa propre ortohodoxie, mais plutôt d'un phénomène que était en train de se former, un phénomène qu'il fallait observer et essayer de comprendre – sans intervention".

L'Exposition se composait de 3 parties:

1) la présentation des oeuvres des pères du mouvement: Philipe Johnson, Ignazio Gardella, Mario Ridolfi.

2) « Strada Novissima » (la partie centrale de l'exposition) – une rue composée de vingt façades – (le projet des architectes du post-modernisme) – une illustration du « retour de la rue » dans la philosophie du post-modernisme.

3) la revue des oeuvres des 75 architectes liés à ce mouvement.

Le lendemain du modernisme – Daniel Karpiński – p. 32–35.

Dans son introduction au livre «Transformations in Modern Architecture » Arthur Drexler trouve que la manque d'une précise définition de l'architecture moderniste est la cause du chaos qui y règne. Il s'agit surtout du caractère du nouveau mouvement nommé le post-modernisme. L'essentiel c'est l'attitude en face de la tradition. L'auteur compare la forme de la maison propre de R. Venturi et le palais Blenheim. L'ironie est, d'après l'auteur, une attitude typique pour le post-modernisme en face de la tradition. Le remarque suivante concerne l'entropie de la composition – qui dans l'architecture peut être une sorte de principe de la « décomposition architectonique ». Son but est la construction d'un « faux passe de l'oeuvre » (remplir le « vide historique » – qui accompagne toujours un style nouveau). Le trait commun des philosophies créatives post-modernistes est le renoncement au grand nombre des structures de la composition et l'introduction des emprunts choisis. Cette limitation de l'éspace symbolique peut annoncer le nouveau style. Le retour aux propres projets d'autrefois, une trop grande importance donnée à la décoration, le détachement de la forme et de la fonction l'une de l'autre, mènent à la satiété. Peut-être le post-modernisme est le complétement de modernisme, mais pour certains ce n'est que « le dernier mot ».

L'espace des relations interhumaines – Jeremi T. Królikowski – p. – 38–41

L'architecture en réalisant les fonctions couramment nommés « appliqués » est en même temps la portatrice des significations et des valeurs. Elle exerce aussi une certaine influence sur les procès psicho-phisiques qui facilitent les relations entre les hommes. Un tel point de vue sur l'architecture – comme une forme qui rend plus facile ou entrave la compréhension entre les hommes – fait que dans beaucoup d'expressions qui n'existent plus dans les dictionnaires d'architecture (p.ex.: le rues, les places, les squares, les maisons, les trottoirs, les portes, les murs, les boutiques, les verandas, viennent substitués par les voies de communication, passage piètonier, l'habitat, les espaces verts etc.) on trouve un sens plus profond et non seulement la nostalgie du passé.

L'architecture – quel chemin va-t-elle choisir? – Ada Louise Huxtable – p. 42–45

L'auteur, une journaliste americaine et critique d'architecture très connue, se demande si le mouvement moderniste a vraiment mérité une critique tellement écrasante. „(...) je ne suis pas d'accord avec l'opinion qui dit que l'architecture moderne soit morte ou bien soit en état d'agonie" – dit A.L. Huxtable. „D'après moi, une partie de ce qu'on appele le postmodernisme est un complétement esthétique et intellectuel du mouvement moderne et non une rupture avec le modernisme". L'auteur discute les points de vue esthétiques de Philipe Johnson, Robert Venturi, Charles Moore et autres architectes americains, les oeuvres desqueis „affichent leur appartenance au postmodernisme au nom d'allusion historique. Ce mode superficiel d'épater qui compte sur la foule est cher à la presse populaire". Par contre „le problème du rôle et de la résponsabilité de l'architecture dans la société contemporaine rèste irrésolu et en cela consiste l'échec de l'architecture d'aujourd'hui. (...) Probablement le monde devient comme nous le désirons et comme nous le méritons".

L'eclectisme nouveau? – Lech Kłosiewicz – p. 46–49.

L'auteur s'oppose aux opinions qui annoncent la décadence du « style international » – ces opinions, d'après lui, manquent d'objectivisme. La critique et l'historiographie contemporaine ignorent, en quelque sorte, l'existence simultanée des divers courants de l'architecture du XX eme siècle. Elles mettent en relief, par contre, le courant qui provient de CIAM. La diversité des tendances dans les années 70 est une continuation des courants dejà existants (et non seulement une réaction au modernisme). L'auteur avance la thèse – que de l'échec de l'idée CIAM sont responsables ses imitateurs maladroits plutôt que les pionniers du modernisme. Parmi les tendances des années 70, l'auteur distingue les courants suivants: « vernacular », « technologique », « eclectique ». Des vrais valeurs sont attribués qu'aux deux premièrs. Vu sous l'angle social, le retour à l'eclectisme parait douteux. Les critères du jugement d'un oeuvre d'architecture ne pourraient se limiter au côte formel, au contraire ils devraient comprendre le contexte de l'environnement naturel et social de l'homme.

L'Architecture – qu'est ce que cela veut dire aujourd'hui? – la discussion à la redaction de « Architektura» – p. 50–53

„Il y a 25 ans, tout en architecture était simple: la forme dérivait de la fonction. Utile est beau. Aujourd'hui c'est le post-modernisme qui est en vogue. Le post-modernisme n'est pas un courant qui remplace le modernisme – il existent beaucoup de tendences qui sont liés soit à la téchnologie, soit au régionalisme. Il y a de plus en plus de recherches individuelles. Il n'est plus evident qu'un courant suit l'autre. On se pose alors la question: « l'architecture – qu'est ce que cela veut dire aujourd'hui ». La définition courante qui dit que c'est la formation de l'espace (qui doit servir à l'homme) n'est pas claire. Qu'est ce que c'est l'espace – une idée abstraite ou bien quelque chose de concret? Si ce n'est qu'une notion – est elle symbolique – ou bien concrète – mesurée en mètres cubes? Qu'est ce que c'est la formation – est-ce une sorte de distribution de ces mètres cubes ou bien est-ce de la création? Comment définir les besoins de l'homme – les limiter aux plus élémentaires, phisiologiques ou bien les définir sur le plan culturel? La formation de l'environnement devrait peut-être remplacer l'architecture? Peut-être l'architecture c'est tout simplement le champ de l'activité des architectes? Quel est l'état de la conscience architectonique d'aujourd'hui? Est-ce que l'unique réponse aux questions posées serait la conception de Heidegger: « Construire, habiter, penser »?"

Ont pris part à la discussion: Jerzy Biernacki, Henryk Drzewiecki, Witold Krassowski, Jeremi T. Królikowski, Krzysztof Ozimek, Andrzej Pawlik

La Place Puławski à Varsovie – le concours SARP n°649 – p. 54–63.

« Le but du concours est d'elaborer une conception architectonique et urbanistique de la Place Puławski. Les participants au concours sont libres de proposer leur propre programme d'aménagement. La surface du terrain d'aménagement – 20 hectares.

(...) Il est souhaitable que le programme comprenne les equipements de commerce, d'hôtelerie, de la culture, d'administration et l'habitat.

(...) La Place Puławski est située tout près du parc Pole Mokotowskie. À travers les rues Goworka ou Skolimowska et Klonowa, et à travers la Place Unii Lubelskiej et rue Bagatela est liée à l'autre espace vert important – Parc de Łazienki. Le réseau de communication en cette region est constitué par les rues suivantes: rue Puławska – principale rue du terrain, voie interurbaine, rue Rakowiecka – la rue qui desservit le quartier et transmet le trafic aux rues principales, rue Waryńskiego – la rue principale qui avec la rue Marszałkowska (un cour segment) constituent une paire des rues à sens unique, rue Goworka – la rue de transit, à voies separées. Elle desservit le quartier et par les rues Gagarina, et Spacerowa unit Dolny Mokotów avec le centre de la ville.

(...) L'organisation du trafic prévoit que toutes les rues sur le terrain de concours seront à deux sens. Il est souhaitable de proposer un amménagement du réseau, qui soit réalisable par étapes.

Le jury du concours a attribué les deux 1er prix ex aequo:

– aux architectes Aleksander Chylak et Roman Wrzosek – le projet n° 19. « Le projet en eliminant le trafic qui conduit au Place Unii Lubelskiej, libère une importante surface ammenagé en terrain vert et bâtie dans sa partie nord-est. Ainsi il crée un centre commercial au caractère intime et d'une haute fonctionnalité, destiné uniquement aux piétons. Il serait justifié de déplacer la ligne de tramway au sousterrain dans l'axe de rue Waryńskiego. Le point faible du projet est le manque d'un suffisant nombre des voies de services et des parkings ».

– a l'architecte Tadeusz Janicki – le projet n° 27. « Une bonne organisation du traffic piétonnier, bonne localisation des bâtiments hauts ».

Dans le présent numéro nous publions aussi: non rubriques permanentes – la chronique SARP, la revue des nouveaux projets polonais et étrangers, Kalendarium et « l'Encorbellement » – la rubrique d'etudiants. Nous inserons aussi et la seconde partie de l'article du prof. Witold Krassowski « Le beau, l'art, l'architecture », le resumé duquel a été publié dans notre numéro précédent.

Resumen

traducido por Grzegorz Ostrowski

Arquitectura en el cruce

Entrevista de Lech Kłosiewicz y Henryk Drzewiecki con Charles Jencks – pp. 20–21.

La discusión con la participación de Charles Jancks, publicada en el número presente, constituye un elemento más de la búsqueda de respuesta a la pregunta ?qué es el postmodernismo en la arquitectura? En la discusión no se ha contestatdo a esa pregunta de una manera inequívoca, tampoco se ha dado una definición aunque se ha procurado ver y analizar el postmodernismo desde distintos puntos de vista. Los participantes en la discusión estaban de acuerdo de que el postmodernismo no significaba una negación total del modernismo, aunque tampoco es un rechazo a los estilos arquitectónicos anteriores. El aprovechamiento de los logros de las épocas anteriores puede ser tanto literal, como alusivo y, por ello, a veces irónico. Uno de los rasgos innegables del postmodernismo consiste, pues, en la expresión más amplia posible de sus ideas y en el enriquecido, en comparación con los antecedentes, idioma arquitectónico.
En la discusión se recalcó la coparticipación de la arquitectura de vivienda ya en la fase de planificación. Los barrios y las viviendas dejan de ser impuestos como una forma acabada, siendo más bien obra común de varios coautores.
?Qué es la arquitectura postmodernista? Charles Jencks afirma que „es un gran saco donde caben cosas muy diversas..."

„La presencia del pasado" – Bienal de Venecia, 1980 – pp. 25–31

Volvemos aquí al tema de la Exposición Arquitectónica de la Bienal de Venecia porque ésta constituyó un resumen de lo que iba apareciendo en la arquitectura de los años 70 señalando al mismo tiempo, los lineamientos del desarrollo de la arquitectura en los años siguientes.
La primera exposición arquitectónica se convirtió en una manifestación del movimiento postmodernista. Paolo Portoghesi, organizador de la exposición, escribió en su catálogo: „No nos proponemos presentar una tendencia subordinada por completo a su propia ortodoxia, sino más bien un fenómeno que se encuentra en el proceso de formación, al que hemos de analizar detenidamente procurando comprenderlo, pero sin intervenir en el". La exposicón constaba de tres partes principales: una que presentaba obras de los precursores del movimiento – Philip Johnson, Ignazio Gardella y Mario Ridolfi, otra – titulada „Strada Novissima" – que constituyó la parte central de la exposición en forma de una calle con veinte fachadas postmodernistas, siendo un „retorno hacia la calle" en la filosofía postmodernista, así como un panorama general de trabajos de 75 arquitectos vinculados con ese movimiento.

Un día después del modernismo – Daniel Karpinski, pp. 32–35

Arthur Drexler considera en la introducción de „Transformations in Modern Architecture" que la falta de una definición suficientemente precisa de la arquitectura modernista ha originado el caos existente al respecto. Esa constatación se refiere al carácter de la tendencia denominada postmodernismo, siendo ést el tema del artículo. Como la más importante el autor considera la actitud frente a la tradición. Karpiński realiza una comparación entre la forma de la casa perteneciente a R. Venturi y la del palacio Blenheim. La ironía es, según afirma el autor, la actitud típica del postmodernismo frente a la tradición.
La conclusión siguiente se refiere a la entropia de composición, que en la arquitectura puede constituir el principio de „descomposición arquitectónica". La aplicación de este principio se funda en la actitud irónica (cambio del contexto de la composición), mientras que su objectivo consiste en construir un „pasado falso de la obra" (llenar el „vacío" histórico que acompaña cada estilo nuevo).
El rasgo común de las filosofías creativas postmodernistas es una limitación del espacio simbólico, o sea, renuncio a excesivas estructuras de composición aplicades en nuevas construcciones a favor de la libertad de introducir a pocas estructuras elementos libremente escogidos. La limitación paulatina del espacio simbólico puede anunciar la llegada de un estilo nuevo. Los retornos a proyectos anteriores, el énfasis puesto en lo decorativo o la separación entre „la forma" y „la función" conducen a una crisis. Quizás por ello es el postmodernismo un complemento del modernismo, aunque algunos lo consideran como „la hora de muerte" modernista.

Espacio de la comunicación interhumana – Jeremi T. Królikowski – pp. 38–41.

Además de desempeñar papel considerado corrientemente como funcional, la arquitectura comprende también significados y valores, influyendo de esta manera en procesos físicos y psíquicos que posibilitan la comunicación interhumana. El hecho de entender la arquitectura como una forma que facilita o dificulta la comunicación entre los hombres permite que en muchas formas eliminadas hoy día del vocabulario arquitectónico – tales como calle, plaza, jardín, casa, pavimento, calzada, puerta, porche, veranda, cerca, muralla, tienda etc. sustituidos por tales términos como línea carretera, línea peatonal, bloque de viviendas, espacios verdes, pabellón etc. – podemos encontrar un significado más profundo que va más allá de la simple nostalgia por el pasado.

Arquitectura en el cruce – Ada Louise Huxtable – pp. 42–45

La autora, conocida publicista norteamericana y crítico de arquitectura, hace un análisis tratando de contestar a la pregunta si el movimiento modernista realmente merece la total crítica que ha suscitado. „[...] no estoy de acuerdo de que la arquitectura moderna ha muerto a está agonizante" – escribe A.L. Huxtable. „Creo que una parte de lo que llamamos postmodernismo es no tanto una ruptura con el modernismo como un enriquecimiento estético e intelectual del movimiento moderno." La autora se opone a las ideas estéticas de Philip Johnson, Robert Venturi, Charles Moore y otros arquitectos norteamericanos, cuyas construcciones „pregonan a toda voz el postmodernismo en nombre de, por ejemplo, una alusión histórica porque este tipo de shock superficial, ajustado a los gustos del populacho, es el preferido de la prensa tipo popolar". Por otra parte, „la cuestión del papel y de la responsabilidad del arquitecto en una sociedad contemporánea queda sin resolver y en esto consiste el fracaso de la arquitectura de nuesta época [...]. Probablemente vivimos en el mundo que queremos y que merecemos".

Nuevo eclectismo? – Lech Kłosiewicz – pp. 46–49.

El autor polemiza con los que anuncian la decadencia del llamado „estilo internacional", acusándolos de falta de objetivismo. La crítica y la historiografía contemporánea dedican muy poca atención a la existencia paralela de varias corrientes arquitectónicas en el siglo XX, concentrándose en la cuya idea nació en el CIAM. De allí la conslusión de que la diversidad de las tendencias en los años 70 no ha sido únicamente una reacción frente al extremismo modernista, sino, en realidad, una continuación de las corrientes anteriores.
El autor plantea la tesis de que el fracaso de la idea del CIAM se debe más a epígonos inexpertos que a los precursores del modernismo.
Entre las tendencias de los años 70 el autor recalca la importancia de las corrientes denominadas „Vernacular", „tecnológica" y „ecléctica", atribuyendo gran valor a las dos primeras principalmente.
La vuelta al eclectismo parece sumamente dudosa si analizamos el problema desde el punto de vista social. A esta conclusión llega el autor basándose en su propuesta de criterios de valoración de obras arquitectónicas, que no se limitan al aspecto formal, sino toman en consideración sobre todo amplio contexto del medio ambiente natural y social.

?Qué significa hoy el término arquitectura? – discusión – pp. 50–53.

"Hace unos 25 años todo estaba claro en la arquitectura: la forma se desprende de la función. Lo funcional es bello. Hoy está de moda el postmodernismo, pero no es una propuesta que podría sustituir al „modernismo", existen, pues, varias corrientes que recurren a la tecnología o la regionalización. Aparece cada vez más soluciones individuales. El hecho de sustituir una corriente a otra ha dejado de ser tan evidente. Entonces ?qué es hoy la arquitectura?
No es clara la definición que actualmente sigue siendo válida, denominando con ese término la formación del espacio según las necesidades del hombre. ?Qué es el espacio? ?Una idea abstracta o un lugar concerto? Si es una idea, ?se la expresa simbólicamente o mide en metros cúbicos? ?Qué es la formación? ?Es la distribución de estos metros cúbicos o es la creación? ?Cómo definir las necesidades del hombre? ?Limitarlas sólo a las más elementales, fisiológicas, o determinarlas desade la perspectiva cultural? ?O quizás la formación del medio ambiente debería sustituir a la arquitectura? ?O simplemente, la arquitectura es lo que hacen los arquitectos? ?Cuál es el nivel de la conciencia arquitectónica? ?Es posible que la única respuesta a aquellas preguntas la da Heidegger diciendo „Construir, vivir, pensar"?"
En la discusión participaron: Jerzy Biernacki, Henryk Drzewiecki, Witold Krassowski, Jeremi T. Królikowski, Krzysztof Ozimek y Andrzej Pawlik.

Plaza Puławski de Varsovia, concurso de la SARP no 649 – pp. 54–63

„El objetivo del concurso consiste en alcanzar una visión urbanistica y arquitectonica de la Plaza Puławski en relación con la propuesta programática que abarca a las construcciones planificadas. La superficie de la zona que comprende el tema del concurso asciende a unas 20 hectáreas.
(...) Es deseable que en dicha zona se introduzca elementos del programa comercial, de servicios, hotelero, cultural, administrativo y, posiblemente, de viviendas.
(...) La Plaza Puławska se halla en las proximidades del parque Pole Mokotowskie, uniéndose a través de las calles Goworka o Skolimowska y Klonowa con el Parque Łazienkowski. El sistema de comunicación básico en la zona de la plaza comprende las siguientes calles: Puławska – principal línea de enclace con otros barrios, Rakowiecka – línea colectora que sirve a los habitantes del barrio y transmite el tráfico hacia las calles principales, Waryńskiego – línea principal de tráfico único, complemento de la calle Marszałkowska, Goworka – calle colectora de tránsito, de tráfico bilateral. Enlaza varias partes de la zona y une el centro de la ciudad con Dolny Mokotów, a través de las calles Gagarina y Spacerowa.
(...) La organización del tráfico prevé que todas las calles que comprende la zona serán de circulación bilateral. Sin embargo, hay que tomar en cuenta la transformación por etapas del sistema vial de la plaza."
El jurado del concurso concedió dos premios principales al:
– proyecto no 19; autores: Arq. Aleksander Chylak y Arq. Roman Wrzosek.
„A través de eliminar la tradicional línea carretera que va hacia la plaza de Unia Lubelska, el proyecto permite ganar gran area verde, tipo parque, con un programa de cubatura en su parte noroeste que comprende interesante e íntimo rincón comercial y de servicios accesible exclusivamente a los peatones.
Aceptando esta forma de la plaza, es correcto desplazar la línea de tranvía ubicándola en un túnel en la calle Waryński.
El punto flaco del trabajo consiste en un número demasiado reducido de vías de acceso y lugares de parqueo."
– trabajo no 27; autor: Arq. Tadeusz Janicki
„Correcta ubicación de elementos de altura, buena organización de la circulación peatonal. El proyecto convierte en más eficiente el sistema de comunicación.
Suscita objeciones el albergue estudiantil proyectado como el doble trasero de alto edificio de viviendas que está situado en la boca de la calle Skolimowska".

El presente número contiene también rúbricas fijas:

crónica de la SARP, panorama de los más recientes proyectos arquitectónicos polacos y extranjeros, calendario y una rúbrica estudiantil. Reproducimos también, la segunda parte del articulo „Belleza, arte, arquitectura" por el prof. Witold Krassowski, cuyo resumen presentamos en el número anterior.

РЕЗЮМЕ

перевод Ларисы Трыбус

АРХИТЕКТУРА НА ПЕРЕПУТЬЕ

Беседа с Чарльзом Дженксом — беседуют Лех Клосевич и Генрик Джевецки — стр. 20—21.

Дискуссия с Чарльзом Дженксом, представленная в этом номере, может послужить дополнительным материалом к ответу на вопрос «Что такое постмодернизм в архитектуре». Однозначного ответа не было и ничто не было определено, хотя предпринимались попытки посмотреть на постмодернизм с разных сторон. Было достигнуто согласие в том, что это не является полным отвержением модернизма, а также не является отвержением и осуждением стилей, которые гораздо раньше господствовали в архитектуре. Использование достояния веков может быть как дословным, так инамекающим, а, тем самым, временами даже ироническим. Одной из бесспорных черт постмодернизма является, таким образом, как можно более широкое выражение воих идей и более богатый по сравнению с предшественниками язык архитектуры.

В беседе было подчеркнуто соучастие жилищной архитектуры уже в фазе проектирования. Микрорайоны и квартиры уже не бывают навязываемые как законченная форма, а творятся совместно.

Что такое постмодернистская архитектура? Чарльз Дженкс утверждает, что «это большой мешок, который содержит разнообразные вещи...»

«Присутствие прошлого» — Первая международная выставка архитектуры — Бьеннале в Венеции, 1980 — стр. 25—31.

Возвращаемся к Выставке архитектуры на Бьеннале в Венеции, поскольку она являлась подведением итогов того, что происходило в архитектуре в семидесятых годах, и в то же время предвещала направления развития архитектуры в ближайшие годы.

Первая выставка архитектуры стала демонстрацией постмодернистского движения. В каталоге выставки её организатор Паоло Портогези написал: «Нашей целью не было представление тенденции, целиком подчинённой своей собственной ортодоксии, скорее мы имели в виду определенное явление, формирующееся в настоящее время, к которому надо присмотреться и попытаться его понять, не вмешиваясь в него».

Выставка состояла из трех основных частей: показа работ «отцов» движения — Филипа Джонсона, Игнацио Гарделли и Марио Рудольфи, «Страда Новиссима» — которая являлась центральной частью выставки и представляла собой улицу, состоящую из двадцати фасадов, запроектированных архитекторами — постмодернистами, и которая иллюстрирует «возвращение улицы» в постмодернистской философии, и общей выставки — просмотра работ 75 архитекторов, связанных с этим движением.

«На следующий день после модернизма» — Даниэль Карпиньски — стр. 32—35.

Артур Дрекслер в предисловии к книге «Трансформации в современной архитектуре» считает поводом господствующего хаоса нехватку достаточно четкого определения модернистской архитектуры. Такое утверждение касается характера нового направления, называемого постмодернизмом, и именно на эту тему автор статьи хочет поделиться несколькими замечаниями. Наиболее важным автор считает отношение к традиции. Проводит сравнение форм дома Р. Вентури с дворцом Бленхейм. Ирония, по мнению автора, это типичное для постмодернизма отношение к традиции.

Следующее замечание касается композиционной энтропии, которая в архитектуре может быть своего рода принципом «архитектонической декомпозиции». В основе использования этого принципа лежит иронический подход (изменения контекста композиции), а целью является конструкция «ложного прошлого произведения» (заполнение исторического «вакуума», который сопутствует каждому новому стилю).

Общей чертой постмодернистских творческих философий является сведение к символическому пространству — то есть отвержение слишком большого количества композиционных структур, применяемых в новых объектах в пользу свободы для введения в немногочисленные структуры любых свободно подбираемых цитат. Это постепенное сужение символического пространства может быть предвестником нового стиля. Возвращение к собственным ранним проектам, сосредоточение внимания на декорации или же отрыв «формы от функции» ведут к перелому. Возможно, что это делает постмодернизм дополнением модернизма, хотя для некоторых это уже только его «последнее слово».

«Пространство межчеловеческого общения» — Еремн Т. Круликовски — стр. 38—41.

Архитектура, выполняя функции, популярно понимаемые как потребительские, является также носителем значений и ценностей, а также влияет на физические и психические процессы, которые делают возможным межчеловеческое общение. Взгляд на архитектуру, как на форму, облегчающую или затрудняющую общение между людьми делает то, что во многих понятиях, вытесненных сегодня из словаря архитектуры , таких, как улицы, площади, скверы, дома, тротуары, дороги, ворота, крыльца, веранды, заборы, стены, магазины; и замененных трассами, проезжими частями, корпусами, межкорпусной зеленью, павильонами — можно заметить более глубокий смысл, а не просто формы, к которым мы охотно возвращаемся, тоскуя по прошлому.

Новый эклектизм — Лех Клосевич — стр. 46—49.

Автор спорит с мнениями, предвещающими закат так называемого «международного стиля» и обвиняет их в отсутствии объективности. Критика и современная историография слишком мало обращают внимания на одновременность существования различных течений архитектуры в XX веке, а не только того, которого идея исходит из ЦИАМ. Отсюда утверждение, что многообразие тенденций 70-х годов не является только реакцией против крайностей модернизма, но, по существу дела, является продолжением существующих ранее течений.

Выдвигает тезис, что за неудачи идеи ЦИАМ скорее отвечают бездарные подражатели, чем пионеры модернизма.

Среди тенденций 70-х годов автор отличает направления местный, «технологический» и «эклектический», и отдает предпочтение, главным образом, двум первым направлениям.

Возвращение к эклектизму кажется особенно сомнительным, если оценивать вопрос с общественной точки зрения. К этому выводу автор приходит на основе предлагаемых им критериев оценки архитектурного произведения, которых не следует сводить к формальной стороне вопроса, а учитывать прежде всего широко понятый контекст естественной и социальной среды.

Архитектура — что это сегодня значит — редакционная дискуссия — стр. 50—53.

25 лет тому назад все в архитектуре было ясно: форма вытекает из функции. Полезное красиво. Сегодня моден постмодернизм. Но это не предложение, замещающее «модернизм», поскольку существует много течений, обращающихся к технологии или регионализации. Появляется все больше индивидуальных поисков. То, что после одного течения приходит другое, не является уже таким очевидным. Так чем же сегодня является архитектура?

Стандартное опеределение, что это формирование пространства для потребностей человека, неясно. Что такое пространство? Абстрактное понятие или конкретное место? А если это понятие — то выражается ли оно в кубических метрах или представляется символически? Что такое формирование — распределение этих же кубических метров или творчество? Как определить потребности человека — ограничиться ли наиболее элементарными, физиологическими, или же подойти к ним с точки зрения культуры? А, может быть, архитектуру следует заменить формированием среды? Или же архитектура это то, что делают архитекторы? Каково состояние архитектурного сознания на сегодняшний день? А может быть, единственным ответом на поставленные вопросы было высказывание М. Хайдеггера: «Строить, жить, думать»?

В дискуссии приняли участие: Ежи Бернацки, Хенрык Джевецки, Витольд Крассовски, Еремн Т. Круликовски, Кшиштоф Озимек, Анджей Павлик.

Пулавская площадь в Варшаве — конкурс СА ПНР № 649 — стр. 54—63.

«Целью конкурса является разработка урбанистико-архитектурной концепции Пулавской площади в связи с программным предложением, охватывающим проектированные объекты. Территория, которую охватывает конкурсное задание, имеет около 20 га.

(...) Желательной является локализация программ: обслуживающей, торговой, гостиничной, культурной, административной, и — по мере возможностей — жилищной.

(...) Пулавская площадь расположена в непосредственной близости парка Поле Мокотовское и площадью Унии Любельской и улицей Багателя, а также улицами Говорка и Сколимовской или же Клёновой связана с парком «Лазенки». Основную транспортную систему составляют следующие улицы: Пулавска — главная трасса для транспорта между районами города,

Раковецка — собирательная трасса, обслуживающая район и распределяющая движение по главным улицам,

Варыньского — главная районная трасса с одним направлением движения, работающая в паре с улицей Маршалковской. Говорка — собирательная транзитная трасса с раздельными направлениями движения. Служит сообщению в масштабе района, и кроме того, через улицы Гагарина и Спацеровую соединяет Нижний Мокотув с центром города.

(...) Организация движения предусматривает, что все улицы на территории проекта будут с двусторонним движением. Следует, однако, предусмотреть этапность перестройки транспортной системы площади».

Жюри конкурса признало две первые премии:

— работе № 19 — авторы: архитекторы Александр Хиляк и Роман Вжосек.

«Концепция путем отмены традиционного маршрута автомобильного движения, ведущего к площади Унии Любельской, получает большую территорию площади с парковым характером с объемной программой в северо-восточной части, создающей интересный, очень функциональный, доступный только для пещеходов уютный торгово-обслуживающий район.

Для принятой формы площади правильным является перенос трамвайной линии на улицу Варыньского и размещение её в тоннеле. Предлагаемое решение автомобильного сообщения является возможным.

Недостаток работы — это паркинги и дороги, которых предусмотрено слишком мало.

— работе № 27 — автор архитектор Тадеуш Яницки

«Хорошая планировка высотных акцентов, хорошая организация пешеходного движения. Проект улучшает транспортное сообщение.

Сомнения вызывает проект студенческого общежития, задуманного, как отражение высотного жилого здания на улице Сколимовской.

Кроме того в номере:

Постоянные рубрики — хроника СА ПНР, обзор новейших польских и зарубежных проектов, календариум и Выкуш — студенческая колонна. Помещаем также перепечатку из «Америки» № 221 статьи Ады Луизы Хакстейбл — «Архитектура на перепутье», а также II часть статьи проф. Витольда Крассовского «Красота, искусство, архитектура», первую часть которой мы напечатали в предыдущем номере.

Oferujemy miejsce na reklamę!

Orientacyjny koszt reklamy wynosi 100 zł za 1 cm² za ogłoszenie czarno-białe wewnątrz numeru. Za ogłoszenie lub reklamę na IV stronie okładki dolicza się dodatek 100%, a na II i III stronie okładki dodatek 50%. Za ogłoszenia i reklamy wielobarwne dolicza się 100% dodatku. Strona w „Architekturze" ma wymiary 24×32 cm.

Koszt ogłoszenia czarno-białego całostronicowego wynosi:

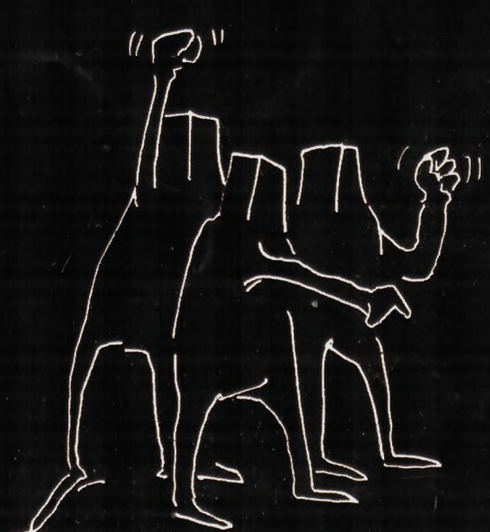
- **na IV stronie okładki – 153.600 zł,**
- **na II i III stronie okładki – 115.200 zł,**

Koszt ogłoszenia kolorowego całostronicowego wynosi:

- **na IV stronie okładki – 307.200 zł,**
- **na II i III stronie okładki – 230.400 zł,**

Przy powtórzeniu tej samej reklamy w kolejnych numerach stosujemy rabat w wysokości 25%.

Rene Magritte (1898–1967) – *Noc w Pizie* (Nuit de Pise)



Rys. Jerzy Kolomyski