

ANGELIKA MUS, PIOTR NOWAK  
(UNIwersytet Jagielloński)

## SKALA I SYMBOLIKA WSPÓŁCZESNEJ ARCHITEKTURY

Współczesny świat różni się od tego sprzed wieków. Dynamiczny rozwój technologii, wszechobecność maszyn i urządzeń elektronicznych oraz wzrost szybkości komunikacji radykalnie odmieniły nasze życie. Odcisnęły też swój ślad w architekturze, która coraz bardziej zdaje się bliższa skali maszyn niż perspektywie człowieka.

Architektura minionych wieków była dostosowana do ludzkiej perspektywy. Stojąc kilometr od gotyckiej katedry, człowiek widzi wysmukły kształt świątyni, szczygółów jeszcze nie dostrzega, jest zbyt daleko. Zbliżając się, widzimy już nie tylko strzelistą bryłę kościoła w ogóle, ale również mniejsze elementy – wysokie przypory, szpiczaste sterczyny czy ostro zwieńczone okna. Gdy decydujemy się kontynuować naszą wędrówkę, tracimy z oczu całość budowli, a jednocześnie części ukazują nam się z coraz większą wyrazistością, w końcu zatrzymujemy się przed wejściem do świątyni, w odległości zaledwie kilku metrów. Możemy wtedy podziwiać najmniejsze detale zdobiące portal – strzelistą, zwielokrotnioną archiwoltę, udekorowaną pasmami płaskorzeźb i szeregiem smukłych postaci kamiennych o kanciastych szatach. Kierunek góra/dół podkreślony jest za pomocą rozmyślnych żłobień, a tysiące drobnych, ostrych elementów przebija wokół powietrze. Możemy jednak wciąż zbliżyć się do katedry, aż w końcu przestąpimy jej próg i naszym oczom ukaże się ogół wertykalnie skomponowanego wnętrza, choć nie będziemy mogli jeszcze dojrzeć szczygółów. Postępując dalej, nasze oczy zaczną coraz dokładniej dostrzegać złożoną formę filarów, pilastrów, prążkowane żebra sklepień, później ołtarz. Najpierw ujrzymy całość, następnie rozpoznamy scenę główną, poszczególne postaci, wreszcie zaczniemy przyglądać się ich nieruchomym twarzom.

Podobnej analizie można poddać architektoniczne dzieła sztuki<sup>1</sup> powstałe między starożytnością a modernizmem, na przykład renesansową katedrę Santa Maria del Fiore we Florencji czy barokowy kościół Il Gesù w Rzymie. Człowiek, obcując z architektonicznym dziełem, obcuje za każdym razem ze swego rodzaju jednorodną ideą. Idea ta towarzyszy mu od pierwszej chwili, gdy tylko ujrzy zarys budowli, i trwa z nim, gdy odczytuje poszczególne elementy zewnętrznej szaty budynku, aż do chwili, gdy zagłębi się już całkowicie i rozpocznie wędrówkę we wnętrzu bryły.

## JEDNOŚĆ OBECNA W ARCHITEKTURZE MINIONYCH WIEKÓW

Architektoniczne twory wspomnianych epok charakteryzuje to, że idea, która jest w nich zawarta, dostrzegalna jest na każdym etapie przebywania z nimi. Nieważne, czy tą ideą jest strzelistość gotyku, rytm i porządek renesansu, czy też dynamizm i nieskończoność baroku. W każdym miejscu znajdujemy coś dla siebie, charakterystyczną formę odpowiednią dla naszej perspektywy. Gdy znajdujemy się daleko, formą tą jest całość bryły, gdy przybliżamy się, stają się nią poszczególne mniejsze części, aż dochodzimy do elementów najmniejszych. W ten sposób nasze rozumienie dzieła sztuki, w miarę jak obcujemy z nieskończoną ilością perspektyw, pogłębia się<sup>2</sup>. Mamy poczucie jedności.

Zastanówmy się teraz, czy to samo poczucie daje nam architektura modernistyczna. Weźmy na warsztat jeden z budynków mieszkalnych przy Lake Shore Drive zaprojektowanych przez Miesa van der Rohe<sup>3</sup>. Stojąc w znacznej odległości, dostrzeżemy prostopadłościenną bryłę ze szkła poszatowaną stalową konstrukcją. W miarę zbliżania się szklane pola powiększą się, stalowa krata rozszerzy. Im bliżej, tym większe będą elementy, aż pozostanie nam jedynie lustrzana płaszczyzna, której końca nie możemy objąć wzrokiem. Przytłaczające, wielkie i pozbawione jakichkolwiek indywidualizujących szczegółów płaszczyzny stały się podstawowym elementem charakteryzującym architekturę od czasów modernizmu po dziś dzień.

Do powyższego spostrzeżenia warto dodać opinię Iana Stewarta:

Tradycyjne kształty geometryczne – trójkąty, koła, sfery, cylindry – tracą przy powiększaniu swoją strukturę. Widzieliśmy już, że koło obserwowane z odpowiednim

---

<sup>1</sup> Architektoniczne dzieło sztuki jest czymś innym niż sam budynek. Nie jest ono przedmiotem fizycznym, lecz intencjonalnym. Zob. R. Ingarden, *O dziele architektury*, [w:] idem, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1966, s. 121–129.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 131.

<sup>3</sup> Ch. A. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, tłum. B. Gadomska, Warszawa 1984, s. 14.

stopniem powiększenia staje się pozbawioną własności linia prostą. Podobnie jest w przypadku ludzi, którzy myślą, iż Ziemia jest płaska, gdyż tak właśnie wygląda z perspektywy małych istot. Mandelbrot wymyślił nazwę «Fraktal» do opisu obiektów geometrycznych zupełnie innego rodzaju – obiektów, które wykazują drobną [powtarzalną] strukturę dla dużego zakresu powiększeń. Idealny matematyczny fraktal ma taką strukturę w nieskończonym zakresie powiększeń<sup>4</sup>.

Większość współczesnej architektury traci swą strukturę przy powiększaniu, a zwykle przecież mamy kontakt jedynie z fragmentem budynku (do poziomu trzech metrów ponad chodnikiem). Poruszamy się wśród gigantycznych brył, które choć w całości mogą być ciekawe, z naszej perspektywy odbierane są jako gładkie, proste, jednakowe płaszczyzny. W mieście nie ma przestrzeni do obserwacji budynku z daleka, nasze pole widzenia ogranicza się jedynie do parterów. Te powinny być zatem najbardziej interesujące, „dopieszczane”. Cóż nam z pięknego szklanego wieżowca w kształcie kwitnącego chabru, gdy na wysokości oczu mamy jedynie olbrzymi walec łodygi. Jest on atrakcyjny dla pilota przelatującego bombowca, który może widzieć budynek w całej okazałości. Przechodniowi ciężko wciąż zadzierać głowę do góry.

Potrzebny nam fraktal. Nie chodzi jednak o formy dokładnie samopodobne, domy w kształcie kostki Mengera czy nawet kalafiora. Fraktalną architekturę rozumiemy jako strukturę atrakcyjną w każdej skali, mającą odpowiedniej wielkości formy dla różnych perspektyw. Większe dla pilota, mniejsze dla przechodnia. Budynek Miesa van der Rohe przy powiększeniu nie odkrywa już przed nami drobniejszych części, jego elementy są wielkoskalowe. Jest to jakby obraz o małej rozdzielczości, w którym na pewnym etapie zbliżania zobaczymy jedynie zwiększające się piksele i nie odkryjemy już nic nowego. Oczywiście rzeczywistość jest bardziej złożona niż grafika rastrowa, ale analogia wydaje się zrozumiała.

Nie tylko budynki Miesa van der Rohe przy powiększeniu dają taki efekt – większość współcześnie tworzonych obiektów to gigantyczne, przeskalowane formy, nieciekawe z poziomu człowieka. Choćby biurowiec AT&T<sup>5</sup> – idea stojącego zegara jest widoczna, jeżeli stoimy w znacznym oddaleniu od biurowca; stojąc u jego stóp, nie możemy zdać sobie z niej sprawy, podobnie jak z kulistości Ziemi.

Dlaczego nasz świat przestał być na miarę człowieka? Zapewne wiele czynników złożyło się na taki stan rzeczy. Istotny mógł być znaczny rozwój technologiczny, który zaowocował odejściem od tradycyjnych materiałów bu-

---

<sup>4</sup> I. Stewart, *Czy Bóg gra w kości? Nowa matematyka chaosu*, tłum. M. Tempczyk, W. Komar, Warszawa 1995, s. 254.

<sup>5</sup> Ch. A. Jencks, op. cit., s. 131.

dowlanych. Stosowane wcześniej materiały, jak relatywnie małe cegły lub wyciosane kamienie, w znacznym stopniu umożliwiały płynne i konsekwentne przejście od całości bryły do detalu. Ten swoisty „atomizm” powodował, że czymś naturalnym było oddawanie idei w każdej części składowej dzieła, a poszczególne elementy aż się prosiły o rzeźbiarską obróbkę. Od czasu modernizmu mamy natomiast do czynienia z dominacją żelbetu – materiału „wszechkształtnego”, który nie ma jednostki i z którego się odlewa całości w postaci monolitów. Z tego też powodu niegdysiejsze naturalne przejście od ogółu do części i od części do ogółu stało się dziś sztuczne, a człowiek, stając pod żelbetową ścianą współczesnej budowli, nie znajduje dla siebie żadnego zindywidualizowanego elementu.

Być może tempo procesu budowania ma wpływ na powstawianie obiektów bez detali. W dzisiejszej gonitwie brakuje czasu na cyzelowanie elementów, urozmaicanie formy, dekorowanie, dbanie o szczegóły. Ważna stała się prostota montażu, elastyczność wystroju, uniwersalność budowli. Jednakże wielcy moderniści odrzucali ornament nie ze względów ekonomicznych, lecz celowo dążyli do prostoty, oczyszczenia z wszelkich dekoracyjnych nalotów, aby odkryć na nowo walory czystej, gładkiej powierzchni<sup>6</sup>. „Dawniej dekorowane przedmioty były rzadkie i drogie. Teraz są zwyczajne i tanie. Dawniej gładkie przedmioty były zwyczajne i tanie, dzisiaj są rzadkie i drogie”<sup>7</sup>. Może więc przyczyny należy szukać już w fazie projektowej, w biurze architekta?

Poważny wpływ na tworzenie „niehumanicznych” budynków może mieć projektowanie komputerowe. Model komputerowy jest bez skali, może być dowolnie zwiększany, zmniejszany, widziany z każdej strony. Zwykle tworzony jest ze zbyt małym uszczegółowieniem. Forma złożona z paru brył może zdawać się ciekawa na ekranie komputera, ale powiększona do rozmiarów rzeczywistych staje się uboga, a interesujący efekt znika. Niemała w tym wina samych programów, które nie zachęcają do tworzenia z małych atomów, lecz kuszą gładkimi płaszczyznami o długości dwudziestu metrów. Nie tylko pod tym względem komputery mogą wpływać na architekturę. Ludzie są istotami wrażliwymi, twórczymi, maszyny nie. Każdy człowiek jest inny, maszyny są do siebie bardzo podobne. Posługując się komputerami na poszczególnych etapach projektowych, architekci osłabiają swoją oryginalność, nietypowość, niepowtarzalność, co znajduje odzwierciedlenie w efekcie końcowym. Mamy wygodną opcję „kopiuj”, która zabija indywidualizację i wspiera jednakowość. A przecież to, co nas w świecie zachwyca, to różnorodność:

---

<sup>6</sup> B. Makowska, *Rola ornamentyki w architekturze do okresu modernizmu*, Kraków 2008, s. 68.

<sup>7</sup> Le Corbusier [za:] M. Sondin, *Ornament. A Social History Science 1450*, London 1996, s. 12.

Dziękuję Ci że nie jest wszystko tylko białe albo czarne  
za to że są krowy łaciate  
bladożółta psia trawka  
kijanki od spodu oliwkowozielone  
dzięcioły pstre z czerwoną plamą pod ogonem<sup>8</sup>

Czy mielibyśmy powód do zachwytu, gdyby jedynym naszym doświadczeniem był widok czystej bieli? Zapewne nie wywoływałby on w nas żadnych emocji. Gdyby dołożyć do koloru białego czarne paski, świat stałby się ciekawszy. Zróżnicowanie szerokości pasów mogłoby nawet wywołać myśl: „Jaki ten pas szeroki!”, a wprowadzenie odcieni szarości jeszcze kolejne spostrzeżenia. W przypadku naszego świata każdy „punkt” składa się z nieskończonej liczby form, każda chwila z nieskończonej liczby zdarzeń. Całkowite poznanie złożoności wszechświata zapewne nigdy nie będzie nam dane, ale to jest właśnie piękne. Bogactwo kolorów, kształtów i zjawisk nigdy nie pozwala nam się znudzić.

Tymczasem Mies van der Rohe wybiera świat czystej bieli. „Less is more” – moderniści nie lubią urozmaicenia. Często ujednoczenie architektury modernistycznej doprowadzone jest do tego stopnia, że człowiek czuje nie tylko estetyczny dyskomfort i zagubienie, ale również dyskomfort praktyczny – nie wie, jak trafić do kościoła, gdyż ten nie różni się wyglądem od kotłowni<sup>9</sup>, nie wie, jak trafić do urzędu, gdyż nie wyróżnia się on niczym spośród morza identycznych budynków<sup>10</sup>, wreszcie nie wie, jak trafić do własnego mieszkania. Modernistyczny funkcjonalizm zostaje więc doprowadzony do absurdu, staje się skrajnie niefunkcjonalny i niepraktyczny<sup>11</sup>.

Radykalna zmiana, jaka nastąpiła w architekturze XX wieku, polegała z jednej strony na ujednoczeniu budownictwa na całym świecie, powstaniu tak zwanego stylu międzynarodowego, a z drugiej na rezygnacji z wszelkiej ornamentyki i zdobnictwa. Trzeba jednakowoż pamiętać, że obydwie czynniki są ze sobą w znacznej mierze związane. Można powiedzieć, że rezygnacja z wszelkich form zdobnictwa w znaczący sposób wpłynęła na ujednoczenie stylów w architekturze na świecie. Dekoracja jest najprostszym środkiem nadawania odrębnego charakteru poszczególnym budynkom. Różnice pomiędzy budowlami odmiennymi pod względem zastosowanego materiału czy konstrukcji nie są tak estetycznie doniosłe. Mroczna barokowa Kaplica Wazów znacznie różni się od renesansowej Kaplicy Zygmuntońskiej właśnie dzięki dekoracjom, mimo iż użyte materiały i konstrukcja są takie same.

---

<sup>8</sup> J. Twardowski, *Czas bez pożegnań*, Warszawa 2004, s. 64

<sup>9</sup> Ch. A. Jencks, op. cit., s. 16–17.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>11</sup> K. Wejchert, *Elementy kompozycji urbanistycznej*, Warszawa 1984, s. 9.

Kolejnym powodem zmian w architekturze było przejście od zamkniętych kultur narodowych, między którymi komunikacja odbywała się z ograniczoną prędkością, do kultury globalnej, do społeczeństwa informacyjnego. Dynamiczny rozwój mediów – powstanie radia, telewizji, telefonów, szybkich środków transportu, uwieńczone powstaniem Internetu, wpłynęło na to, że architektki z całego świata mają współcześnie coraz większy, wygodniejszy i szybszy dostęp do informacji na temat tego, „jak się projektuje”. Od połowy XX wieku po dziś dzień nie było żadnych przeszkód, aby w Krakowie studiować dzieła japońskich metabolistów, tak jak Kenzo Tange nie miał większych problemów ze zgłębianiem architektury Le Corbusiera. Znaczący wpływ miało też pojawienie się nowych możliwości technologicznych związanych z zastosowaniem żelbetu. Pozwoliły one na budowę o wiele tańszą i na zdecydowanie większą skalę, niż to było kiedyś. Rozwiązania zarówno w budownictwie mieszkaniowym, jak i w hotelarskim zdawały się uniwersalne i możliwe do stosowania niezależnie od długości geograficznej. Osiedla modernistyczne są takie same w Stanach Zjednoczonych jak w Japonii. Hotele w londyńskiej „Hotelandii”<sup>12</sup> są uderzająco podobne do krakowskiego Hotelu Forum.

Wszystkie budynki modernizmu miały być budowane zgodnie z racjonalną zasadą „funkcja wyznacza formę”. Czy jednak rzeczywiście stosowano się do tej zasady? Już wcześniej pisaliśmy, że doprowadzana do kresu idea funkcjonalności zaczyna graniczyć z własnym zaprzeczeniem. W każdym razie prowadzi często do dysfunkcji w skali miasta – dysfunkcji urbanistycznej. Zastanawiając się nad pytaniem o stosowanie zasady funkcjonalności, sięgniemy po z pozoru odległą myśl Immanuela Kanta, filozofa nieodłącznie związanego z racjonalizmem. Kant powiada, że aby rozstrzygnąć, czy dane działanie jest racjonalne, czy nie, powinniśmy zastanowić się, czy jego zasada mogłaby być prawem powszechnym<sup>13</sup>. Innymi słowy, powinniśmy rozważyć, czy dana praktyka oraz cel, jaki zawiera, są realizowalne, jeżeli wszyscy będą postępować tak, jak jest to opisane w maksymie<sup>14</sup>. Otóż okazuje się, że w związku z uniwersalizacją modernistycznego podejścia do architektury niemożliwe jest osiągnięcie celów, dla jakich poszczególne obiekty były budowane. Tak więc turystyka przestaje mieć jakikolwiek sens, gdy wszystkie miasta świata, łącznie z hotelami w nich wybudowanymi, są takie same. Cel, jakim jest funkcjonalność szpitala, urzędu czy zwykłego bloku mieszkalnego, zostaje przekreślony i niemożliwy do zreali-

---

<sup>12</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>13</sup> I. Kant, *Uzasadnienie metafizyki moralności*, tłum. M. Wartenberg, Warszawa 1984, s. 50.

<sup>14</sup> Posługujemy się tutaj tak zwaną interpretacją praktycznej sprzeczności imperatywu kategorycznego. Zob. Ch. M. Koosgard, *Kant's Formula of Universal Law*, [w:] idem, *Creating the Kingdom of Ends*, Cambridge 1996, s. 77–105.

zowania w momencie, gdy żadnego z budynków nie można znaleźć w urbanistycznym gąszczu identycznych brył. Tym bardziej odslania się absurd czy nawet sprzeczność rozumowania modernistycznego, gdy wyobrazimy sobie, iż światem od zarania dziejów rządzą moderniści. Czy ulica Krzywa mogłaby w takim wyobrażonym świecie nadal nazywać się ulicą Krzywą? Czy krakowska Droga Królewska wciąż miałaby swój niepowtarzalny charakter? Wydaje się, że odpowiedź na powyższe pytania jest krótka i zawsze ta sama: nie. W takim świecie miasto składałoby się z identycznych ulic przecinających się pod kątami prostymi. Nazwy takie jak „długa”, „krzywa” czy „szeroka” straciłyby całkowicie sens, a inne nazwy ulic straciłyby go w pewnej mierze – w zasadzie byłyby równie adekwatne jak numerowanie ulic. Turystyka, taka jak ją dzisiaj rozumiemy, opierająca się, by użyć języka Kanta, na maksymach w rodzaju: „pojadę do Włoch, aby zobaczyć, czym różni się gotyk włoski od francuskiego”, stałaby się czymś bezsensownym. Funkcjonalność identycznych budynków modernistycznych w świecie panmodernistycznym zostaje przekreślona. Warunkiem koniecznym ich funkcjonalności jest różnicowanie.

Ale czy uniwersalizacja i powszechne stosowanie jakiegokolwiek ze stylów minionych epok nie doprowadziłoby do identycznych skutków jak w modernizmie? Można by pomyśleć, że gdyby wszystkie budynki świata były renesansowe, wtedy cele, dla których zostały one zbudowane, zostałyby zniweczone, a człowiek również nie mógłby odnaleźć się w miejskim gąszczu urządzonym wedle jednego stylu. Wydaje się jednak, że jest inaczej. Wszystkie historyczne style architektoniczne, poza modernizmem, w swej istocie zakładają różnicowanie poszczególnych dzieł. Świat, który od zarania dziejów miałby być tylko i wyłącznie gotycki, nie byłby jednak światem, w którym architektura traci sens. Tego rodzaj świat byłby z pewnością bardziej monotony niż nasz, niemniej jednak wciąż występowałyby lokalne różnice. Gotyk francuski wciąż mógłby się różnić od gotyku włoskiego, a ratusz miałby inną formę niż katedra. Budynki nie byłyby w tym świecie doskonale podobnymi do siebie prostymi bryłami, jak to się dzieje, gdy dokonamy myślowej uniwersalizacji architektury modernistycznej.

Może jednak różnicowanie stylów historycznych wynika z niedostępności w owych czasach nowoczesnej technologii (zarówno informacyjnej, jak i budowlanej), a nie z istotowego założenia różnorodności. Pojawia się myśl, że gdyby w gotyku dysponowano taką technologią jak w dniu dzisiejszym, to po pierwsze szybkość przesyłu informacji byłaby tak wielka, że nie wystąpiłyby żadne regionalne różnice stylów, a po drugie technologia budowlana pozwalałaby na powielanie budynków na masową skalę. Skutkiem tego nastąpiłby efekt identyczny jak ten opisany przy okazji rozważań nad uniwersalizacją programu modernizmu – olbrzymie połacie ziemi zostałyby zakryte identycznymi budynkami. Z pewnością tego rodzaju spostrzeżenia mają w sobie coś z prawdy.



Rozwój technologii bez wątplenia w znacznej mierze wpłynął na globalizację architektury. Wydaje się jednak, że sam w sobie nie był warunkiem wystarczającym do masowego powielania identycznych budynków. Dopiero w połączeniu z ideami modernistów tworzy diabelską mieszkankę, która zaprzecza funkcjonalności architektury. W gotyku czy renesansie myślano o dopasowywaniu architektury do kontekstu, każdy obiekt był odrębnym dziełem stworzonym dla konkretnej sytuacji. Tego rodzaju myślenie wpisywało się w istotę stylów minionych. Modernizm jako pierwszy odciął się od tej tradycji.

Okazuje się więc, że architektura modernistyczna może istnieć tylko na mocy swej „wyjątkowości”, dlatego że istnieje architektura niemodernistyczna. Jesteśmy w stanie podziwiać Hotel Forum, bo na przeciwległym brzegu Wisły znajduje się krakowskie Stare Miasto czy postmodernistyczny Sheraton. Gdyby ich nie było, prawie nie byłibyśmy w stanie wyodrębnić Hotelu Forum z gęszczy pozostałych budynków. Mówimy „prawie”, ponieważ Hotel Forum, mimo że jest budynkiem modernistycznym, zdaje się zachowywać odniesienie do sfery symbolicznej, dzięki czemu jesteśmy go w stanie identyfikować nawet w wyobrażonym świecie „wszechmodernistycznym”. Gdy przyjrzymy się mu uważnie, to zauważymy, że w sferze symbolicznej jest on parowcem unoszącym się na łagodnych falach Wisły.

Tu docieramy do sedna. Okazuje się, że sfera symboliczna jest tym, co w dużej mierze jest odpowiedzialne za indywidualizację poszczególnych budynków, tym, co czyni je wyjątkowymi. To, że ratusz jest siedzibą władz miejskich, nie wynika stąd tylko, że znajduje się w nim urząd prezydenta miasta czy dawniej siedziba rajców miejskich. Odpowiada za to również fakt, iż jest to budynek z wieżą i zegarem, z prowadzącymi doń reprezentacyjnymi schodami. Dzięki temu ratusz jest funkcjonalny. Nawet jeżeli wybudowanie wieży nie jest ekonomicznie uzasadnione, nawet jeżeli można by wybudować schody tańsze i mniejsze. Dzięki pewnym cechom, takim jak posiadanie wieży czy reprezentacyjnych schodów, ratusz może być w ogóle ratuszem, a ludzie mogą go jako ratusz identyfikować. Innymi słowy, sfera symboliczna zawarta w różnych kulturach w znaczący sposób wpływa na możliwość spełniania funkcji poszczególnych budynków. Tej prawdy modernizm zdawał się w większości wypadków nie zauważać.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w budownictwie mieszkaniowym. Na funkcjonalność domu nie składa się tylko i wyłącznie to, czy jest on zaprojektowany w najbardziej ergonomiczny sposób, to, czy do domu wpada odpowiednia ilość światła. Ważna jest również sfera symboliczna domu, tak głęboko zakorzeniona w tradycji europejskiej – dom jako miejsce bezpieczne, nasze, z którym wiążą się miłe wspomnienia. Modernizm wraz z całą rzeszą blokowisk, które za jego sprawą zakryły połacie ziemi na całym świecie, zdaje się ten drugi aspekt funkcjonalności ignorować. Wszystkie blokowiska świata



wyglądają tak samo, mieszkańcy, patrząc na swój blok na zdjęciu, w zasadzie nie mają podstaw do tego, aby powiedzieć: „To nasz blok, tam na szóstym piętrze jest nasze mieszkanie”, bowiem w rzeczywistości mogłoby to być zdjęcie bloku sąsiedniego lub nawet bloku znajdującego się na drugiej półkuli ziemskiej. Nic więc dziwnego, że mieszkańcy osiedli całego świata robią wszystko, aby uniwersalnym blokom nadać ich własną zasadę jednostkowania, pokrywając ich powierzchnie graffiti, a klatki schodowe mażąc flamastrami. Jednakowość bloków i mieszań oraz związany z tym brak przywiązania do miejsca są zaprzeczeniem zasady funkcjonalności nie tylko dlatego, że powodują dyskomfort psychiczny i problemy z orientacją, ale przede wszystkim dlatego, że są przyczyną zwiększonej przestępczości. Jak pokazują badania kryminologiczne, przywiązanie do miejsca zamieszkania, możliwość utożsamienia się ze swoim sąsiedztwem oraz możliwość uznania danego miejsca za własny „wyjątkowy” dom w znaczący sposób wpływają na obniżenie przestępczości. To zaś jest możliwe tylko wówczas, gdy wprowadzimy czynnik indywidualizujący.

Postmodernizm chciał naprawić grzechy modernizmu. Postmodernizm w architekturze podobnie jak w literaturze wiąże się z pogodzeniem się z tym, że „wszystko już było”, i ze zgodą na twórcze powtarzanie przeszłości. Mamy tu więc do czynienia z mnogością nawiązań historycznych. Powstają budowle, które sprawiają wrażenie, jak gdyby pochodziły z poprzednich epok, są jednak współczesne, gdyż w budynku wyglądającym jak wyjęty ze starożytnej Grecji znajdziemy odpowiednio przystosowane miejsce na lodówkę czy kuchenkę. Nawiązania historyczne mogą być bardziej dosłowne, jak na przykład mieszkanie w Atenach zaprojektowane przez Davida Hicksa<sup>15</sup>, bądź mniej dosłowne, ledwie zauważalne, jak w przypadku domu szóstego dla Franków Eisenmana<sup>16</sup>. W pierwszym wypadku we wnętrzu domu możemy zauważyć klasyczne kolumny doryckie, natomiast w drugim kolumny nienawiązujące już do żadnego stylu historycznego, jednakże samo ich zastosowanie budzi skojarzenia historyczne. Postmodernizm zrywa z dotychczasowym sposobem myślenia artystów: do tej pory niezależnie, czy ktoś był „człowiekiem renesansu”, „człowiekiem baroku” czy „człowiekiem modernizmu”, zawsze uważał, że to on ma rację w swoim spojrzeniu na architekturę, a inni się mylą. Architekt postmodernistyczny rozumie wartość minionych epok i potrafi umiejętnie czerpać z każdej z nich w zależności od kontekstu. Niebagatelne znaczenie ma tutaj dopasowanie architektury do odbiorcy – przykładem może być Piazza d’Italia Charlesa Moore’a<sup>17</sup> zaprojektowany dla Amerykanów włoskiego pochodzenia.

---

<sup>15</sup> Ch. A. Jencks, op. cit., s. 91.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 101.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 146.

Jak pokazuje ten przykład, nawiązania historyczne mogą sprawić, że architektura będzie bliższa jej użytkownikom. Postmodernizm odchodzi więc od modernistycznych praktyk stylu międzynarodowego, projektowania budynków bez wcześniejszego rozpoznania kontekstu, rezygnuje z modernistycznego programu wychowywania ludzi do architektury. Nawiązywanie do minionych porządków i kanonów przybiera nieraz formę pożądanego eklektyzmu, który nie pozwala się nudzić nie tylko wtajemniczonym w tajniki architektury widzowi, ale również prostemu człowiekowi. Następuje rezygnacja z awangardowego programu projektowania czegoś za wszelką cenę oryginalnego.

Historycyzm postmodernizmu jest jednym ze środków, które w architekturze, podobnie jak w literaturze, prowadzić mają do zasypywania przepaści między elitami a masami. Stosuje się niejednokrotnie dosłowne nawiązania historyczne, ponieważ takie właśnie budynki podobają się szerokim kręgom społecznym. Jednakże budynki postmodernistyczne posiadają zwykle również bardziej ukrytą warstwę symboliczną, zrozumiałą tylko dla wprawnych widzów, jak na przykład fałszywe schody we wspomnianym już domu Eisenmana. Owe schody są całkowicie niefunkcjonalne, jakby wyciągnięte z grafik Mauritsa Eschera, są czerwone, co zgodnie z „symboliką przejść dla pieszych” oznacza „stop”.

Zarówno wielowarstwowość znaczeniowa architektury postmodernistycznej, jak i jej historyczność są możliwe tylko dzięki pewnej zmianie, która dokonała się wraz z nastaniem postmodernizmu w architekturze. Rzecz dotyczy podejścia do symboliki. W modernizmie wszelkie operowanie symbolami uważane było za wyraz nieszczerości. W postmodernizmie jest przeciwnie. Architektoniczne dzieła sztuki coś symbolizują i tym samym dają do myślenia. Odsyłają odbiorcę w różne miejsca w kulturowej czasoprzestrzeni. Niejednokrotnie odczytywanie symboliki dzieł sztuki architektury postmodernistycznej może być prawdziwą intelektualną ucztą, jak to się dzieje w przypadku kolejnego domu Eisenmana<sup>18</sup>, gdy śledzimy grę linii, z których żadne nie wydają się równoległe. Innym razem gra symboli może powodować uśmiech, jak w przypadku domu Truckerów Venturiego<sup>19</sup>, gdzie najpierw z zewnątrz widzimy przerysowany dom tradycyjny z nieproporcjonalnym dachem, później, wchodząc do środka, ku naszemu zaskoczeniu widzimy ten sam budynek, tyle że w mniejszej skali i spełniający funkcję kominka. Odślania się tu kolejna charakterystyczna cecha architektury postmodernistycznej, którą jest żartobliwość.

Zastanówmy się teraz nad kwestią funkcjonalności architektury postmodernistycznej. W postmodernizmie obserwujemy odejście od modernistycznej zasady „funkcja wyznacza formę”. Budynki nie są już „kaczkami”, lecz „de-

---

<sup>18</sup> Ibidem, s. 118.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 63.

korowanymi szopami”<sup>20</sup> – do bryły budynku „doczepiane” są dekoracje. Następuje odejście od purystycznej estetyki pozbawionej wszelkiej indywidualizacji. Przestrzeń miejska projektowana jest nieraz w sposób na pozór niefunkcjonalny i chaotyczny. Kompleksy urbanistyczne wydają się bezładnie rozrzucone. Paradoksalnie jednak takie rozwiązania są bardzo funkcjonalne, gdyż sprzyjają przypadkowym spotkaniom ludzi, zacieśnianiu więzów społeczności lokalnej i orientowaniu się w terenie dzięki anomaliami, które w chaotycznych układach zawsze występują. Takie podejście do planowania przestrzennego stało się możliwe dzięki zaobserwowaniu przez postmodernistów zalet starych europejskich miast o nieregularnym planie, takich jak Rzym. Zmiana sposobu myślenia o funkcjonalności zaowocowała spadkiem przestępczości na nowych osiedlach. Pozytywny wpływ na funkcjonalność budynków, jak już było tutaj wielokrotnie wspomniane, miał też powrót do łask symbolizmu w architekturze. Dzięki zastosowaniu symboli użytkownicy przestrzeni miejskiej byli w stanie lepiej identyfikować funkcje poszczególnych budynków. Dodatkowo budowie postmodernistyczne często były tańsze od purystycznej architektury (np. Urząd Miejski w Portland<sup>21</sup>). Ornamenty, polichromie, rzeźby mogą niskim kosztem ukrywać błędy konstrukcyjne lub odciągać uwagę widza od mniej korzystnych partii obiektu.

A co ze skalą architektury? Niewątpliwie w wielu postmodernistycznych realizacjach widać tendencję do tego, aby budynki były robione na miarę człowieka. Można to dostrzec w powrocie do tradycyjnych materiałów, takich jak cegła, z którymi mamy styczność w przypadku zabudowy mieszkaniowej Brickeiseiland w Amsterdamie autorstwa van den Bouta<sup>22</sup>. To osiedle z pewnością jest bardziej ludzkie niż osiedla modernistyczne. Niemniej jednak nadużyciem byłoby stwierdzenie, że mamy tu do czynienia z tego rodzaju jednością, jaką mogliśmy obserwować w przypadku katedry gotyckiej. W pełniejszym stopniu warunek harmonii zdaje się spełniony w przypadku dzieł wspomnianego już wielokrotnie Eisenmana. Jest też wiele realizacji postmodernistycznych, w których nie może być wprost mowy o spełnieniu tego warunku. Przykładem mogą być w zasadzie wszystkie biurowce, między innymi wspomniany już AT&T.

Gdy chodzi o symbolizm i uwzględnianie „znaczenia” architektury, zdaje się, że architektura postmodernistyczna radzi sobie w tej sferze znacznie lepiej. W porównaniu do modernizmu i stroniącego od symboliki stylu między-

---

<sup>20</sup> „Kaczka” to budynek, którego bryła sama z siebie sugeruje jego funkcję czy też stanowi wyraz jego funkcji; „dekorowana szopa” to budynek, którego kształt sam w sobie nie sugeruje jego funkcji, czynią to natomiast różnego rodzaju elementy symboliczne, którymi jest udekorowany. Zob. *ibidem*, s. 44.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 99.

narodowego w postmodernizmie następuje radykalny zwrot. Budynek mają coś znaczyć, mają nas odsyłać do różnych miejsc w obrębie uniwersum symbolicznego. Czasami znaki zawarte w architekturze postmodernistycznej służą swego rodzaju dowcipowi architektonicznemu, a czasami są funkcjonalne, gdy warstwa symboliczna budynku zaczerpnięta jest z lokalnego kontekstu kulturowego.

Choć przemianę, jaką było przejście od modernizmu do postmodernizmu w architekturze, można ocenić zasadniczo pozytywnie, to jednak niektóre tendencje rysujące się w postmodernizmie mogą wydawać się równie niebezpieczne dla estetycznej wartości dzieł sztuki jak modernistyczny program unifikacji budownictwa. Otóż postmodernistyczny imperatyw Lesiego Fiedlera „przekraczaj granice, zasypuj przepaście”, który nakazał odrzucenie podziału na kulturę wysoką i masową i zerwanie z programem „wychowywania ludzi do architektury”, może prowadzić do podporządkowania się gustom mas, a w konsekwencji do spłylenia sztuki. Bez wątplenia w masowej świadomości ludzi bardziej popularnymi budynkami są te, które czynią bezpośrednie, wulgarnie i czytelne nawiązania historyczne, niż wysublimowane i na pierwszy rzut oka niejasne projekty Eisenmana. Prawdziwa sztuka nie może jednak polegać na dosłowności. W naturze prawdziwego dzieła sztuki jest to, że codziennie można je odkrywać na nowo i znajdować coś fascynującego. Tak więc modernistyczny plan wychowywania ludzi do architektury sam w sobie nie był zły. Złą była architektura modernistyczna, do której chciano wychowywać.

Na podstawie tego, co zostało powiedziane, należy zauważyć, że symbolika jest tym, co odróżnia architekturę od konstrukcji. Natomiast odpowiednia skala obiektów jest koniecznym warunkiem możliwości jej odczytania przez człowieka. Spośród wszystkich budowli, zarówno poprzednich epok, jak i nowych, uniwersalnie wartościowe są te, które zachowały wspomniane warunki odnośnie do skali i symboliki. Pozostałe mogły się w tym czy innym okresie „podać”. Owo „podobanie” zawsze było jednak kwestią zmiennych mód. Modernizm zaniedbał warstwę znaczeniową, jednocześnie odrywając skalę architektury od poziomu człowieka. Zachwycało to ówczesne środowiska architektoniczne, jednakże nie miało w sobie elementu absolutnej wartości estetycznej. Postmodernizm był historyczną reakcją na ten nieludzki puryzm. W swej krytyce i odcięciu się od moderny jakże łatwo było mu popaść w drugą skrajność. Wprawdzie przywrócił do łask warstwę znaczeniową, lecz często zbyt błądliwą i dosłowną. Ponadto nie zauważył tego, co w istocie w sposób bardziej pierwotny przeszkadzało nadawaniu znaczeń – przeskalowania. Nie zauważył, że znaki i warstwa symboliczna, aby mogły być przez człowieka odczytane, muszą być dopasowane do jego perspektywy. Modernizm zwiększył rozmiary budowli i żaden z obecnych we współczesnej architekturze stylów nie poprawił tego kardynalnego błędu.

THE SCALE AND SYMBOLICS  
IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE

A peculiar unity is the characteristic feature of ancient architecture. Its ideas, such as the gothic soaring to the skies or the baroque infinity are conveyed in a harmonious way. A man could perceive these ideas at every stage of experiencing a work of architecture. However, ever since modernist times, space is dominated by overwhelming, gigantic surfaces, without any individuating details. Contemporary architecture loses its structure as we zoom in. Why is the world of buildings no longer based on the human scale? What is the role of symbolism in architecture? The main aim of this article is the answer to those two questions.

BIBLIOGRAFIA

1. Ingarden R., *O dziele architektury*, [w:] idem, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1966.
2. Jencks Ch. A., *Architektura postmodernistyczna*, tłum. B. Gadomska, Warszawa 1984.
3. Kant I., *Uzasadnienie metafizyki moralności*, tłum. M. Wartenberg, Warszawa 1984.
4. Koosgard Ch., M. *Creating the Kingdom of Ends*, Cambridge 1966.
5. Makowska B., *Rola ornamentyki w architekturze do okresu modernizmu*, Kraków 2008.
6. Sondin M., *Ornament. A Social History Science 1450*, London 1996.
7. Stewart I., *Czy Bóg gra w kości? Nowa matematyka chaosu*, tłum. M. Tempczyk, W. Komar, Warszawa 1995.
8. Twardowski J., *Czas bez pożegnań*, Warszawa 2004.
9. Wejchert K., *Elementy kompozycji urbanistycznej*, Warszawa 1984.

