

PIOTR WINSKOWSKI

## PONOWOCZESNE INTERPRETACJE NOWOCZESNEJ ARCHITEKTURY

### ODBIORCA I KRYTYK W IZOTROPOWEJ PRZESTRZENI INTERPRETACJI

Artykuł zawiera krótki przegląd rozbieżności między założonym przekazem a interpretacyjnymi możliwościami, jakie stwarzała architektura późnego modernizmu i postmodernizmu, operująca formalną „złożonością”. Przedstawiono też przykłady pojemności interpretacyjnej, jaką niesie ze sobą stylistyka nowoczesna stosowana w ponowoczesnej sytuacji, adresowana do odbiorcy doświadczającego, z jednej strony, wszechobecności techniki, a z drugiej, trudności zakomunikowania jej pojęć i osiągnięć w statycznych formach architektury. Szczególnie pojemne okazują się tu klasyczne już dzieła: Muzeum *Abteiberg* w Mönchengladbach i Muzeum Rzemiosła Artystycznego we Frankfurcie nad Menem. W Krakowie tak pojemny interpretacyjnie jest świat możliwości (wynikających tym razem nie z wirtualnych złudzeń, lecz z braku zapotrzebowania na takie wartości) tkwiących w Planetarium – monumencie Kopernika – projekcie, którego realizacji zaniechano.

Rozgraniczając odbiorców od krytyków – milcząco zakładając odbiorcę nieprzygotowanego profesjonalnie i krytyka-profesjonalistę, ale poddanego weryfikacji przez czynniki współczesnego życia (jak np. nakład i zbyt periodyku, na łamach którego ma on szansę wpływać na opinie innych) – uzyskujemy dwubiegunowy model kompetencji w ocenie sztuki. Między skrajnościami tego modelu mieszczą się zapewne prywatne interpretacje, odczucia, pamięć o „spotkanych” dziełach. W odniesieniu do architektury, sztuki wymagającej interpretacji, nigdy nie podającej wprost wartości a jedynie „schematy wyglądowne” ta rozpiętość ocen jest szczególnie duża.

Jednym z kryteriów rozdziału architektury modernistycznej i postmodernistycznej w latach siedemdziesiątych XX w. było właśnie podejście do możliwości i zakresu interpretacji. Wybitne dzieła modernizmu obrastały zamierzonymi i niezamierzonymi interpretacjami, „wielowartościowymi” konotacjami, jak opisywany przez Charlesa Jencksa balkon w *Jednostce*

*Marsylskiej* (1947-1952) Le Corbusiera<sup>1</sup>. Interpretacje te mieściły się jednak w obrębie „kodów technicznych” i „funkcjonalnych”, nawet jeżeli kody te reprezentowane były formami niezbyt klarownymi technicznie i niezbyt funkcjonalnymi. Z kolei zdecydowana większość masowej architektury modernistycznej, powstająca pod presją ograniczeń finansowych i organizacyjnych, nastawiona na masowe zaspokajanie właśnie potrzeb ilościowych (funkcjonalnych), nie była w ogóle pomyślana jako nośnik form identyfikowalnych semantycznie. Stało się to też przedmiotem krytyki postmodernistycznej, zarówno tej, postulującej dosłowne, ostentacyjne pastisze przeszłych stylów jak i tej, wychodzącej jedynie z założenia nie uogólniania problemów i indywidualnego podejścia do projektowania, warunkowanego specyfiką miejsca, klienta, użytkownika, etc.

### 1. Rzeźbiarska architektura późnego modernizmu

Gdy jeszcze nikt nie deklarował postmodernizmu w architekturze i nie proponował by „uczyć się od Las Vegas”<sup>2</sup>, ale gdy widać już było wyczerpywanie się plastycznej nośności chłodnej elegancji ściany osłonowej i geometrycznej wizualnej poprawności „stylu międzynarodowego” — to już w obrębie architektury nowoczesnej zaczęto poszukiwać form rzeźbiarskich, niosących pewne zapowiedzi formalne i strukturalne postmodernizmu. Pojawiły się inne metody projektowania – nie matematyczno-parametryczne, racjonalizujące ilościowe, ekonomiczne i funkcjonalne cechy budynku, ale takie, które prowadziły do zindywidualizowania projektu, uwzględniania jak największej ilości czynników, również tych, nieujmowalnych ilościowo. Amerykański architekt, zaliczany w tamtych latach do nurtu „formalizmu”, Paul Rudolph pisał:

---

<sup>1</sup> Ch. Jencks *Ruch nowoczesny w architekturze* A. Morawińska i H. Pawlikowska (tł.) Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987 s. 20-27.

„Architekci nie są stworzeni do wspólnego projektowania — dzieło jest albo jego albo moje”<sup>3</sup>. Gigantomania ustąpiła miejsca zainteresowaniu dla mniejszej skali w architekturze — nawet duże obiekty rozdrabniano na małe elementy. Przykładem jest trzydzieści dziewięć poziomów *de facto* siedmiokondygnacyjnego budynku Wydziału Sztuki i Architektury (1963) w New Haven (Connecticut), projektu tegoż Paula Rudolpha, z których każdy został zaznaczony w elewacjach. Podobnie wyodrębnione zostały różne jego części funkcjonalne<sup>4</sup>.

Zanim zadeklarowano „złożoność i sprzeczność”<sup>5</sup> jako metodę projektowania, wizualna złożoność powróciła pod wieloma postaciami, do których nie zaliczano wtedy jeszcze jedynie historycznego pastiszu, który później stał się stylistyką najczęściej kojarzoną z architekturą postmodernistyczną. Odejście od powierzchownej i fałszywej w gruncie rzeczy prostoty na rzecz dynamicznie eksponowanej złożoności, ujętej jednak we wspólne ramy stylistyczne jest widoczne w ogromnym gmachu ratusza w Bostonie (1964-1969) [il. 1]. Gerhard M. Kallmann, Noel M. McKinnell i Edward F. Knowles zaprojektowali obiekt, w którym „udało się uniknąć przesady w skali i zachować jasność, [co – P.W.] świadczy o tym, że skala wynika raczej ze społecznego znaczenia niż z określonej wielkości czy jednostki miary. Architekci rozpoczęli projektowanie od wstępnej koncepcji megastruktury, to znaczy gigantycznego systemu powtarzających się stałych w dużym budynku (konstrukcja, instalacje, komunikacja wewnętrzna). Z tą stałą konstrukcją nośną wiązali rozmaite funkcje, jakie występują w ratuszu: biura na najwyższej kondygnacji, pokój rady miejskiej nadwieszony poniżej w innym rytmie, gabinet burmistrza w najważniejszym

---

<sup>2</sup> Por. R. Venturi, D. Scott Brown, St. Izenour *Learning from Las Vegas* MIT Press, Cambridge Mass. 1977.

<sup>3</sup> C. Jones *Architecture Today and Tomorrow* Mc Graw-Hill Book Comp. Inc., New York 1961 s. 175, cyt za: Ch. Jencks *Ruch...* wyd. cyt. s. 215.

<sup>4</sup> Tamże, s. 216-217.

<sup>5</sup> Por. R. Venturi *Complexity and Contradiction in Architecture* The Museum of Modern Art, New York 1966.

miejscu na skraju elewacji. Tak, jak w pracach Le Corbusiera, i tutaj jedna funkcja zyskuje znaczenie przez przenikanie się z drugą i zajmowanie jej miejsca. [...] To, co robi Kallmann, jest bliskie toku pracy Louisa Kahna: rozpoczynanie od konkluzji i działanie wstecz do początku. Jest to proces dokładnie odwrotny od tego, co Gropius i inni mówili o wyrzuceniu z myśli z góry podejmowanych koncepcji i rozpoczynaniu pracy od czystej kartki papieru. Kahn zaczyna od próby powzięcia koncepcji z góry, od „praformy”. [...] Dopiero kiedy ją zdecydowanie uchwyci w całej archaicznej dziwności, mogą wkraczać i modyfikować formę indywidualne „uwarunkowania” — projektowanie”<sup>6</sup>.

Dziela Rudolpha, Kallmanna, McKinnella, Knowlesa i Kahna, reprezentujące podobną stylistykę, mimo, że tego pierwszego zaliczono do szkoły formalistycznej („kamp”) a pozostali do tendencji przeciwnej („nie-kamp”), współbrzmiały z rozwijanymi w tych samych latach regionalnymi odmianami architektury nowoczesnej. Zwłaszcza architektura japońska i skandynawska uznane zostały na forum międzynarodowym za uwieńczone sukcesami powiązania lokalnej tradycji, wymagań funkcjonalnych i przestrzennych współczesności we wspólnym zbiorze „przestrzeni interpretacji”, do którego w tych przypadkach trzeba dodać właśnie te, dokonywane przez pryzmat tradycji<sup>7</sup>.

„Archaiczna dziwność” Kahnowskiej „praformy” sprawia, że obiekty reprezentujące omawiane nurty rzeczywiście wyglądają na „pierwotne”, choć nie odnoszą się do żadnej konkretnej historii czy stylu. Stanowią za to bogate źródło dla interpretacji, możliwych do rozwijania w wielu kierunkach — poza bezpośrednimi konotacjami historycznymi, jak i poza upraszczającym widzeniem przez pryzmat postępu techniki, wymogu nowości i etosu społecznego.

Deklarowana przez postmodernistów wrażliwość na potrzeby użytkownika, badanie jego przyzwyczajzeń, analizy kontekstu społecznego

---

<sup>6</sup> Ch. Jencks *Ruch...* wyd. cyt. s. 256-259.

architektury — służyły w wielkiej mierze dostarczaniu temu użytkownikowi materiału do interpretacji zgodnych z jego oczekiwaniami, czy materiału wyznaczającego pole interpretacji tak, by wspólnota tych interpretacji sprzyjała społecznej integracji w danej przestrzeni<sup>8</sup>.

Postmodernistyczne interpretacje rzeźbiarskich obiektów modernistycznych: kaplicy w Ronchamp (1950-1954) Le Corbusiera jako statku, głowy w anglosaskim berecie uniwersyteckim jako grzyba itd.; gmachu opery w Sydney (1956-1973) Jørna Utzona jako nasuwających się skorup, łupin, żagli, albo jako „kopulujących żółwi”; Centrum Projektowego *Pacific* w Los Angeles (1975-1976) Cesara Pelli'ego, które w całości kojarzone było z jakimś mechanicznym profilem, ramą okienną czy suwnicą — wskazują na różnice między arbitralnie zakładanymi, a przypadkowo wywoływanymi interpretacjami architektury<sup>9</sup>.

Architektura późnego modernizmu, często spotykała się z interpretacjami *mal ... propos*. Interpretacje te eksponują niezamierzony patos w obiektach o funkcjach bardzo prozaicznych, bądź świadczą o niezrozumieniu dzieł symbolicznych kształtowanych w formach zbyt nowych, lub na tyle neutralnych, że nie wywołały pożądanego skojarzenia — za to te, które wywołały nie odpowiadały ich zamierzonej randze. Słowem późno-modernistyczna forma,

---

<sup>7</sup> Por. P. Winskowski “O możliwościach współczesnej interpretacji rozwiązań formalnych architektury regionalnej” *Czasopismo Techniczne* z. 1-A/1996 s. 101-139.

<sup>8</sup> Wbrew pozorom właśnie architekci modernistyczni byli pionierami takich badań, por. H. Syrkus *Spoleczne cele urbanizacji. Człowiek i środowisko* PWN, Warszawa 1984. Okazało się jednak, że dotyczyły one zbyt małej ilości aspektów architektury (głównie funkcjonalnych). Z czasem sytuacja gospodarcza i społeczna zmieniła się na tyle, że badań takich zaniechano. Prowadzone w odniesieniu do przestrzeni mieszkań przez nie-architektów, nie znalazły niestety zastosowania w projektowaniu. Por. R. Dyoniziak *Stratyfikacja a hierarchia potrzeb konsumpcyjnych w społeczności wielkomiejskiej* Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Ekonomicznej, Kraków 1966, za: B. Lisowski *Preferencje barwy w projektowaniu architektonicznym*, Sprawozdania z posiedzeń Komisji Naukowych O/PAN w Krakowie, styczeń-czerwiec 1968, s. 360.

<sup>9</sup> Ch. Jencks *Architektura postmodernistyczna* B. Gadomska (tł.) Arkady, Warszawa 1987 s. 43, 49 i 51.

która nie jest w stanie udźwignąć ciężaru idei rzeczywiście na serio, odpowiada na takie wyzwania kształtami niedorastającymi powagą lub przesadnie poważnymi. Generalnie jest to forma niema, hermetyczna, gdzie kody interpretacyjne autorów i zleceńodawców okazują się odległe od kodów użytkowników, zwłaszcza gdy chodzi o obiekty publiczne.

Znamiennymi przykładami takich interpretacyjnych dychotomii, nawet w małej skali, są powstałe w tych czasach w Japonii dwa domy mieszkalne: *Dom Twarz* w Kioto (1974) projektu Kazumasa Yamashita [il. 2] i *Dom Nirwany* (1972) projektu Takefumi Aida [il. 3], oba o wyraźnie antropomorfizującej kompozycji elewacji. W tym *Dom Twarz* o bardziej dobitnym, przerażającym wyrazie metalowego hełmu-maski o odgiętych nozdrzach (rury wentylacyjne), parze oczu (dwa okrągłe okna na piętrze) i ustach z zaciśniętymi zębami (drzwi wejściowe) nie powstał bynajmniej — według wyjaśnień autora — w myśl przesłanek antropomorfizujących, ale w myśl pragmatyki technicznej i funkcjonalnej. *Dom Nirwany* zaś, o mniej czytelnym układzie twarzy, tworzonym przez symetryczny układ kwadratowych tym razem okien, miał w zamyśle się do niej odnosić. Wrażenie to psują jednak anteny telewizyjne i inne detale techniczne<sup>10</sup>.

## 2. Wczesna architektura postmodernistyczna

Architekci tworzący wczesne obiekty postmodernistyczne, radykalnie zrywające z chłodem stylu międzynarodowego, dążyli do ożywienia architektury przez zamierzone deformacje kodów znaczeniowych i obszarów interpretacji form. Dążenie to jest widoczne w szeroko publikowanym i komentowanym

---

<sup>10</sup>Ch. Jencks *Ruch...* wyd. cyt. s. 400-405. Paradoksalnie tak samo działo się właśnie w obiektach mieszkalnych Ludwiga Miesa van der Rohe (Park Lafayette, Detroit, 1955-1963), bazujących *ou recontre* na abstrakcyjnej geometrii realizowanej z techniczną perfekcją i w formach silnie zaznaczających swą klasyczną proveniencję. Tamże, s. 111.

*Piazza d'Italia* w Nowym Orleanie (Luizjana), zaprojektowanym przez Charlesa Moore'a, Perez Assoc. Inc. i firmę U.I.G. (1975-1980). Aranżacja placu *Italian-American Federation Building* miała w założeniu odwoływać się do elementów włoskiej kultury i przeszłości imigrantów. „Podwójne kodowanie” — kod wysoki i niski — okazuje się tu jednak zbyt niewspółmierne. Formy stanowiące niejako surowce do interpretacji na tych dwu poziomach są tak zdeformowane, że prezentują się niezwykle ubogo w swoich kulturowych konotacjach. „Nie można przecież w tym przypadku mówić o wielokrotnym, lub chociażby podwójnym kodowaniu. Tylko najzewnętrznieszka powierzchnia ma pozory wielości. Rzeczywistość ulega sztucznej uniformizacji”<sup>11</sup> — pisał o tym projekcie Wolfgang Welsch. Z jednej strony razi disneylandowy klasycyzm odnoszący się do architektury europejskiej, renesansowe motywy zaczerpnięte z architektury Sebastiano Serlio podświetlone neonami jako „*modern Serliana*” (sic!)<sup>12</sup>; z drugiej — oczekiwanie, że zostanie on zrozumiany w myśl schematów „dekorowanej budy”, a więc schematów powstałych przecież w czasach, gdy w USA nie umiano pójść drogą europejską, a więc budować obiektów o złożonych bryłach, bogatych materiałach i dekoracjach rozwijających program ideowy całości. To dla oszczędności i z racji tymczasowości ówczesnego bytowania w Nowym Świecie, Amerykanie sięgnęli po powierzchniowe dekoracje dla odróżnienia obiektów prawie identycznych formalnie, o jednakowej, drewnianej konstrukcji, lecz różnych funkcjach i różnie konotowanych. Namalowana dekoracja, a nierzadko i podpis informujący, co jest *saloone*m, kościołem, bankiem, a co biurem szeryfa, były uzasadnione nie tylko gospodarczo i technicznie, ale również tym, że kultura amerykańska, oderwana od europejskich korzeni, nie nawiązując do oryginalnych typów budynków ze Starego Świata budowała ich umowne reprezentacje o najprostszej kompozycji przestrzennej.

---

<sup>11</sup> W. Welsh *Nasza postmodernistyczna moderna* R. Kubicki i A. Zeidler-Janiszewska (tł.) Oficyna naukowa, Warszawa 1998 s. 164.

Europejska krytyka architektury modernistycznej miała własne źródła w narastających zjawiskach kryzysu powojennych metod odbudowy miast — koncentrowała się w znacznej mierze na przywróceniu złożoności tradycyjnej tkanki miejskiej, nadmiernie upraszczanej, a niekiedy po prostu likwidowanej w procesie modernizowania centrów i wprowadzania do nich funkcji handlowych na wielką skalę<sup>13</sup>.

„Powrót do miasta” w obrębie nurtu racjonalistycznego i neoracjonalistycznego prowadził już bezpośrednio do zagadnienia wielości interpretacji formy. Jakkolwiek wielość ta inaczej była rozumiana przez zdeklarowanych postmodernistów a inaczej przez racjonalistów, w intencjach jednych i drugich miała służyć zaradzeniu ubóstwu masowej wersji modernizmu, upraszczającego formę i zawężającego jej społeczne oddziaływanie.

Indywidualne, złożone pola interpretacji budynków, w znacznej mierze przewidywane przez projektantów, prezentują obiekty muzeów powstałe na fali *boomu* muzealnego lat osiemdziesiątych. Ich interpretacje przez pryzmat bezpośredniego kontekstu — historii i morfologii miejsca, w którym powstały — przez podejście architekta do problemu eksponowania artystycznych czy pozaartystycznych artefaktów, przez zakres idei i form życia reprezentowanych przez te eksponaty, wreszcie przez model muzeum, jaki obiekty te reprezentują, rzucają ciekawe światło tak na logikę ich uformowań, jak i społeczny kontekst ich odbioru<sup>14</sup>. Z tych wielu możliwych sposobów podejścia, szczególnie ciekawe, z

---

<sup>12</sup> Ch. Jencks, W. Chaitkin *Architecture Today* Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York 1982 s. 118 i nn.

<sup>13</sup> Por. A. Rossi *Rational Architecture* L. Bertrandi (tł.) w: P. Keogh, S. O'Donnel, S. O'Toole *Aldo Rossi*, Gandon Edition, Dublin 1983 (1 wyd. *Architettura razionale*, 1973); tenże *Architecture of the City* D. Ghirardo, J. Ockman (tł.) MIT Press, Cambridge Mass. 1992 (1 wyd. *L'architettura della cit...*, 1966); tenże *Scientific autobiography* MIT Press, Cambridge Mass. 1981; R. Krier *Urban Space* Academy Edition, London / Rizzoli, New York 1979; P. Porthogesi *The Presence of the Past: First International Exhibition of Architecture - Venice* Ed. "La Biennale di Venezia" Venice / Academy Editions, London 1980.

<sup>14</sup> Por. M. Safdie *Język i środki architektury* w: *Muzeum. Architektura wobec sztuki. W poszukiwaniu consensusu* J. Jedliński (red.) Muzeum Sztuki w Łodzi,



punktu widzenia architekta, jest zestawienie interpretacji ogólnokulturowych z jednym wątkiem przestrzennym: odzwierciedleniem różnych cech przestrzeni miejskiej w strukturze pojedynczego, choć złożonego budynku.

Przedstawione niżej budynki muzeów były już wielokrotnie opisywane i interpretowane. Ich formalna i ideowa złożoność skłania jednak do jeszcze jednego spojrzenia koncentrującego się na tym, jak podejmują one z różnych stron postmodernistyczne zainteresowanie miastem i rozwijają w pomniejszonej skali charakterystyczne cechy miejskich archetypów; jak na różne sposoby interpretują one ogólne cechy miejskości, poszczególne artefakty miasta (budynki, place, ulice itd.), nie odwołując się do dosłownych podobieństw ale do komplementarności tkwiącej w zrozumieniu jego obecnej struktury i jego narastania w czasie, jego powiązań funkcjonalnych i treści ideowych z jego przestrzenią wiązanych.

### 3. *Postmodernistyczna złożoność i modernistyczna stylistyka*

Długofalowe przedsięwzięcie związane z budową muzeów podjęte zostało przez władze Frankfurtu nad Menem pod koniec lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Jego celem była aktywizacja miasta jako centrum kultury, oparta na podstawach ekonomicznych finansowej stolicy Niemiec, siedzib banków, targów (*Messe*), lotniska o międzynarodowym znaczeniu, *etc.* Terenem tej akcji był bulwar ciągnący się po przeciwnej niż stare miasto stronie Menu, zabudowany w XIX wieku willami stojącymi w rozległych ogrodach. W wyniku ich rozbudowy powstały większe placówki kulturalne o złożonym, z natury rzeczy, charakterze

---

Łódź 1993 s. 44-58; A. Isozaki *Muzeum trzeciej generacji* tamże, s. 59-79; J. Białostocki *Galeria arcydzieł czy dom kultury? Teoretyczne koncepcje kultury a praktyka muzealna* w: tenże *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi* PWN, Warszawa 1987, s. 30-41. Przegląd budynków, por. P. Gössel, G. Leuthäuser *Architecture in the Twentieth Century* Köln 1991 s. 372-391 (roz. *Architecture for the Arts*); M. Hollingsworth *Architecture of the 20th Century* Brompton, New York 1988 s. 182-189 (roz. *Images for Culture?*).

przestrzennym, a często i ideowym. Były to: Muzeum Architektury (1979-1984) projektu Oswalda Mathiasa Ungersa i Muzeum Filmu (1979-1984) autorstwa Helge Bofinger w dwu bliźniaczych niemalże willach z 1901r; Muzeum Poczty (1982-1990) Güntera Behnischa obok kolejnej willi będącej już jego zaczątkiem, oraz nowe skrzydło dużego, klasycystycznego, dziewiętnastowiecznego budynku Galerii *Städel*, zbudowane (1987-1990) przez Gustava Peichla.

W innej klasycystycznej willi — pałacyku rodziny Metzlerów (z 1803r., przebudowanym w 1864), od 1877r. mieściła się kolekcja Środkowoniemieckiego Towarzystwa Rzemiosła Artystycznego (*Mitteldeutscher Kunstgewerbeverein*). W 1921r. kolekcję przejęło miasto pomnażając zbiory i poszerzając instytucję o nowe oddziały, pod nazwą Muzeum Rzemiosła Artystycznego (*Museum für Kunsthandwerk*)<sup>15</sup>. W 1979r. rozstrzygnięto konkurs na rozbudowę muzeum, będącą częścią wspomnianej akcji. Zwycięski projekt Richarda Meiera (zrealizowany w latach 1980-85) przewidywał wzniesienie kompleksu muzealnego w głębi ogrodu willi, przylegającego jedynie krótszą elewacją jednego skrzydła do bulwaru *Shaumainkai*, od końca lat siedemdziesiątych określanego również jako *Museumsufer*.

Znamienne otwarcie wielu możliwości interpretacji sprowadziło się u Meiera do zachowania charakteru wolnostojących budynków w ogrodzie, szczególnie zaś do potraktowania willi jako modułu przestrzennego dla projektowanych nowych części muzeum. Prawie idealnie sześcienna bryła willi o trzech, podobnie artykułowanych kondygnacjach, o pięciu osiach okiennych, jednym wejściu na osi parteru i jednej, również symetrycznej lukarnie w dachu na każdej elewacji, stanowiła wyzwanie dla autora nawiązującego do niej skalą, proporcjami, a nawet zaznaczającego poziom jej gzymsu w formach własnej, tak estetycznie hermetycznej zdawałoby się architektury [il. 4].

---

<sup>15</sup>*Museum für Kunsthandwerk Frankfurt am Main* Stadt Frankfurt am Main, sine tempore (folder o budynku muzeum); Ph. Jodidio *Richard Meier* Taschen, Köln 1995 s. 68-75; W. Welsch *Nasza...* wyd. cyt. s. 178.

Konsekwentne rozwijanie przez Meiera stylistyki wczesnego modernizmu, zainteresowanie wewnętrzną strukturą własnych obiektów, nie wyklucza jak widać zastosowania tych form dla podkreślenia i rozwinięcia cech zastanych, wpisania się z własnymi priorytetami przestrzennymi (otwarcie, przenikaniem przestrzeni wnętrza i otoczenia, asocjacjami niesionymi przez biel wszystkich elementów budynku, itp.) w kontekst, który niesie wartości wcale z tymi priorytetami niesprzeczne. Wizualny kontrast jego białej architektury z XIX-wiecznymi klasycyzującymi formami i zielenią jest częścią bardziej złożonego kulturowego dyskursu. Pałacyk Metzlerów, pomalowany również na biało, eksponuje logikę własnej geometrii, zamknięcie, autonomię względem natury, której narzuca układ prostopadłych ścieżek wychodzących z budynku i aranżujących ogród — odpowiadając historyzującej, dziewiętnastowiecznej koncepcji przestrzeni. Opozycyjna względem niej koncepcja modernistyczna<sup>16</sup> — często bezkompromisowo realizowana w masowych obiektach, ze szkodą dla harmonii przestrzeni i ciągłości kultury — tu jest wprowadzona w sposób niezwykle delikatny, respektujący istniejące powiązania przestrzenne. Co więcej, staje się nośnikiem przesłania 'oświeceniowego projektu' racjonalnej, zgeometryzowanej przestrzeni w sytuacji, gdy, z jednej strony, racjonalizm okazał się już po wielokroć niewystarczający dla wyjaśnienia ludzkiego doświadczenia świata, a z drugiej, racjonalizm ten tkwi jako część współczesności, która swoje osiągnięcia w wielkiej mierze jemu właśnie zawdzięcza.

Dystans tego dzieła wobec wspomnianej bezkompromisowej fascynacji nowym, to poniekąd miara intelektualnej drogi przemierzonej od nowoczesności do ponowoczesności w tym miejscu i czasie. We Frankfurcie nad Menem, w odniesieniu do kolekcji sztuki użytkowej od średniowiecza do przykładów ruchu Arts and Crafts i awangard XXw., kawiarni, parku w którym zdarza się, że ćwiczą pasjonaci *kung-fu* w swoich (również białych!) uniformach... Słowem, wśród

---

<sup>16</sup> S. Giedion *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji* J.

urządzeń potrzebnych kognitarnemu społeczeństwu dla kultywowania nie zawsze najwyższych lotów zainteresowań, realizowanych jednak z dużą tolerancją, uznaniem dla egzotyki i oczekiwaniem (jakże naiwnym czasami), że inni są w gruncie rzeczy podobni: zainteresowani, uznający i tolerancyjni.

Powiązania tej architektury z szerszą refleksją nad kulturą, historią jej form i ich ideowych kontekstów — obecną zawsze w przestrzeni miast i odzwierciedlającej stan powszechnej świadomości — widać również w pewnych przekształceniach przestrzeni i założeń wspomnianych koncepcji: historyzującej i modernistycznej. Nowy obiekt muzeum, otaczając willę, zamyka całość w wielkim kwadracie (4 x 4 moduły), którego jednym narożnikiem jest właśnie jej bryła, a pozostałe, należąc do spójnej w wyrazie kompozycji Richarda Meiera, są jednak znacznie bardziej zamknięte i masywne niż te, które stanowią wypełnienie tego kwadratu. Owe narożne sześciany powtarzają właśnie — przy zachowaniu kwadratowego modułu paneli elewacji i podziałów okien — ilość i proporcje kondygnacji (trzy), ilość osi okiennych (pięć) a nawet poziom gzymsu willi jako popielaty pas o wysokości pół modułu, z premedytacją zakłócający harmonię pozostałych. Dalej, ortodoksja względem geometrii kąta prostego i kwadratu wynikająca w ustawienia willi jest uzupełniona o drugi kierunek i zbudowaną na nim siatkę — równoległą tym razem do linii rzeki i bulwaru. Kąt  $3,5^{\circ}$  między nimi stanowi pretekst do budowania napięć w trójkątnych i trapezowych formach korytarzy, uskoków drzwi, grubości ścian, czy w detalu, odwołując się do pewnej niejednoznaczności ujęć abstrakcyjnych. Jakkolwiek w zestawieniach dwu siatek prostokątnych trudno mówić o konkurencyjnych geometriach, to jednak dwa systemy, z których każdy rości sobie prawo do uniwersalizmu — to już pewien pluralizm. Przestrzeń wnętrza owego „wielkiego kwadratu”, wypełniona jest formami bardziej swobodnymi, których elementy prostokreślne bazują na tej „drugiej”, przesuniętej siatce modularnej i choć również białe, wykonane są w

tynkowanym betonie i nie obłożone kwadratowymi panelami — mają za to większe fragmenty przeszkleń.

Jeszcze większego wrażenia lekkości dostarcza glorieta ogrodowa [il. 5] — nanizane na jedną z osi modularnych *crescendo* okrągłych i kwadratowych słupów, rygli, łagodnych łuków i zawieszonych w powietrzu *brise soleil*, stanowiących oprawę dla fontanny. W płytkim basenie tkwią, zgodnie z kwadratowym modulem, bryły szarego kamienia, powtarzające układ całego kompleksu muzeum. Czarny, osobno stojący sześcian odpowiada willi Metzlera, a dwie prostopadłe listwy ze stali nierdzewnej leżące między nimi – z otworami, którymi wypływa woda — odpowiadają dwóm głównym alejom ogrodu [il. 6].

Wzajemne przeplatanie geometrii, elementów poważnych i mniej serio, czyni „wielowartościowym” to dzieło syntetyzujące jednocześnie tradycje modernistyczną i przedmodernistyczną — tak często obce sobie czy uważane potocznie za przeciwstawne — w obrębie struktury samego budynku, jak i małej urbanistyki, w której nakładają się w przestrzeni różne potrzeby i różne sposoby traktowania jego otoczenia przez ostatnie dwieście lat. Zasada włączania i akceptowania wielości wpływów obecna była zawsze w przestrzeni miast — może jedynie poza czasami totalitarnej władzy czy ideologii. W mniejszej skali, w jednym budynku służącym tak złożonemu zadaniu jak prezentacja sztuki użytkowej różnych kultur, który przez swoją jednolitość kolorystyczną staje się neutralną oprawą prezentowanych dzieł, w swojej głębszej strukturze taktownie ujawnia różnice i napięcia form, prowadzących jednak dystyngowany dialog a nie kłótnię, napięcia przydające podniety życiu a nie grozy czy przemocy.

#### 4. Atrakcyjność pomniejszonego miasta

Innego przetworzenia kontekstu miejskiego dokonał Hans Hollein w swoim, wielokrotnie publikowanym i omawianym jako sztandarowe dzieło

postmodernizmu, *Museum Abteiberg* (1972-82) w Mönchengladbach, zabudowując obiektami o różnym charakterze strome zbocze wzgórza i częściowo zachowując atrakcyjny park na granicy centrum miasta [il. 7]<sup>17</sup>. Obiekt ten eksponuje „złożoność”, niekiedy „sprzeczność”, a w każdym razie wielość języków formalnych poszczególnych części. *Quasi* modernistyczna w proporcjach, przeszklona kostka wejścia głównego (akcentowana jednakże na osi srebrną półkolumną) oferuje dość zaskakujące zejście o kondygnację w dół wąską klatką schodową prowadzącą do właściwego hallu [il. 8]. Układ siedmiu „kwartałów” — kwadratowych sal ekspozycyjnych wyodrębnionych z bryły budynku, składających się razem na całość — „miasto”, oddzielonych jest od siebie ortogonalną również siatką „ulic”-korytarzy doprowadzających doń widzów, zmuszonych do lawirowania w wąskich przejściach i zderzania się na skrzyżowaniach, gdyż właśnie z narożników wchodzi się do tych sal. (Może to „miasto” miało w wilgotnym, północnym klimacie Mönchengladbach przywoływać skojarzenia wąskich ulic miast śródziemnomorskich?). Wtopione w zbocze pomieszczenia, widoczne na zewnątrz jako spiętrzone, o falistej linii mury oporowe, sugerują z kolei „miasto organiczne” (czyżby *Mont Saint Michel*?).

Hollein operuje też z upodobaniem innymi elementami miejskiego pejzażu: mostkami. Jeden z nich spotykamy już na drodze prowadzącej do muzeum, jako kładkę nad ulicą, która prowadzi do „głównego placu miasta” — tarasu z ową wejściową, a raczej zejściową, klatką schodową. Drugi mostek prowadzi z tego samego tarasu do sąsiadującej z muzeum szkoły średniej. We wnętrzu budynku mostki powtarzają się jako elementy „ulic”-korytarzy między salami wystawowymi.

---

<sup>17</sup> Por. W. Welsch *Nasza...* wyd. cyt. s. 180-182; Ch. Jencks *Architektura postmodernistyczna* wyd. cyt. s. 163-165, H. Klotz *The History of Postmodern Architecture* Cambridge Mass.-London 1988 s. 337, 340. Klotz traktuje kompleks muzeum jako „miejski pejzaż”, kładąc nacisk na złożoną całość. Niniejsza analiza koncentruje się bardziej na elementach budynku jako metaforach części miasta, niż na całościowo ujętym „pejzażu”.

Trudności w wyeksponowaniu muzeum, rozłożonego na stoku niewidocznym od strony centrum miasta, Hollein rozwiązał stawiając w górnej jego partii „wieżę” — pięciokondygnacyjny budynek administracyjny, od strony centrum widoczny jako pozbawiony okien masywny prostopadłościan, a od „placu”-tarasu ujawniający pofalowaną w rzucie ścianę osłonową. Te zakłócenia skali dotyczą całego kompleksu muzeum — można je nazwać kompleksem nie tyle z racji wielkości, ile złożoności elementów — jednak widza znającego je z ilustracji, kompleks ten zaskakuje skalą przypominającą raczej plażowe miasteczko dla dzieci.

Pomniejszone „miasto”, jakkolwiek opiera się na tym jednym pomysle zmniejszenia prawdziwego miasta, zawiera wiele różnorodnych odniesień do form istotnych ideowo, przywołujących archetypy przestrzeni miejskiej i obiektów publicznych. Zespół siedmiu bezokiennych sal wystaw pokryty z zewnątrz ciemną blachą, wzbogacony jest ciekawym układem dachu szedowego o świetlikach-szedach wyciętych w bryle pod kątem  $45^0$  względem ortogonalnego układu ścian [il. 9]. Przemysłowy charakter tej części potęgowany jest zestawieniem z pobliskim blaszanym bębniem — silosem niemalże — w którego okrągłym wnętrzu eksponowane są rzeźby. We wnętrzu tym przeszklona kopuła, białe ściany i elegancka podłoga stwarzają zupełnie inny nastrój — nastrój podniosłej kontemplacji i wyjątkowości wśród innych, również niecodziennych pomieszczeń. Tym większe napięcie powstaje, gdy przywoła się wspomnienie zewnątrz. Podobnie jak w wielu autentycznych obiektach, w których kontrast wnętrza i zewnątrz dotyczy nie tylko stylistyki, ale także poziomu prestiżu i jakości technicznej.

Bardziej jednolita materiałowo i stylistycznie jest część ukryta w zboczu, widoczna z zewnątrz jako spiętrzone mury oporowe [il. 10]. Ceglane ściany wystają ponad ziemię na taką wysokość, która czyni z nich balustrady wijących się ścieżek. Łuki i serpentyny są tu tak ciasne, że zmuszają nawet szybko idącego

pieszego do zwalniania na zakrętach. Przywołują inny, rzadko spotykany we współczesnych miastach aspekt przestrzeni — aspekt nieoczywistości poruszania się w niej. Przyzwyczajenie do płaskich podłóg, szerokich korytarzy, szybkich wind, obrotowych krzeseł, drzwi automatycznych czy też otwieranych zgodnie z kierunkiem ewakuacji — pozwala na używanie przestrzeni bez zauważania jej cech innych niż te, z których bezpośrednio się korzysta. Ku temu zresztą prowadzi masowa architektura i to we wszystkich standardach. Wyjątkowo niski standard jest zauważany natychmiast jako uciążliwość i dąży się do jego zmiany, zaś inne nieoczywiste, nie najłatwiejsze (a również mniej bezpieczne i niedostępne dla wózków inwalidzkich) przestrzenie doceniane są na ogół w wyjątkowych sytuacjach — wspinaczki w góry, wycieczki do kopalni, wyjścia na wieżę, podziwiania malowniczości Dubrownika (gdy ten jeszcze istniał). Właśnie takich wrażeń dostarczają małe miasta o wyjątkowej topografii czy wyjątkowe obiekty. Podobnie jak w przypadku rotundy-silosu, tak i tu pewien fałsz tych wrażeń jest dekonspirowany, gdy mija się wśród trawników ograniczanych murami oporowymi kopułką świetlika, może metrowej średnicy. Wtedy trawnik okazuje się zielonym stropodachem, mur oporowy — uskokowo nadbudowaną ścianą, zaś jej fragment wypukły z zewnątrz, we wnętrzu staje się niszą tak ciasną, że mieści jedynie niewielki posąg [il. 11].

\*

Przy okazji tej analizy zaryzykowałbym opinię, że jest to jednak dzieło bezpieczniejsze interpretacyjnie dla przeciętnego odbiorcy połowy lat osiemdziesiątych, gdy zarówno frankfurckie *Kunsthandwerksmuseum* jak i to w Mönchengladbach były nowościami. Można przypuścić, że budynek ten jest odbierany jako dość agresywny przez np. uczestników kursów rysunku (gdy eksponaty służą jako martwe natury), przez klientów księgarni czy bywalców



muzealnej kawiarni. Ale odbiorca na Zachodzie przyzwyczał się już do takiej agresywnej architektury. Może budynek ten jest odbierany jako różnorodny — ale takie są też wernisaże. Nie zawiera natomiast napięć, które nie dałyby się rozładować. Zawiera problemy, zakłócenia równowagi, „niestosowności” form czy materiałów, ale ich rozszyfrowanie dokonuje się w myśl jednego schematu. Jego wizualna atrakcyjność jest względnie łatwo zrozumiała, podobnie jak szokujące nawet nowiny w *Times*, *Der Spiegel*, czy *Cosmopolitan* nie zmuszają do zmiany sposobu widzenia świata.

Powyższe uwagi nie mają na celu deprecjonowania dzieła Holleina — są jedynie próbą określenia poziomu jakości myślenia koniecznego dla jego zrozumienia. Dzisiejszy kognitarny<sup>18</sup> świat ludzi wykonujących zrutynizowaną pracę przy komputerach, to świat wyższej wiedzy powszechnej, niż świat masowej produkcji przemysłowej połowy tego wieku<sup>19</sup> (podsumowany gdzieś przez Franka O. Gehry'ego: „naszą lepszą przyszłość mieliśmy już w latach pięćdziesiątych”). Świat, w którym z Internetu docierają do każdego (choćby jako reklamy sprzętu *hi-fi*), podobizny Mony Lisy (z wąsami lub bez) i Marylin Monroe, a w innych przemycane są słowa czy znaki funkcjonujące w „kulturze wysokiej” jako rzeczywiście ważne (np. biblijne *semper* — „zawsze *Coca-Cola*”, powrót — „Powrót Mechagodźilli”, obcy — „ósmi pasażer *Nostromo*” itp.). Z drugiej strony masowa produkcja i wynikający z niej styl życia funkcjonują nadal, może tylko na nieco wyższym poziomie. W przestrzeni, którą ten świat aranżuje, jest sporo miejsca na brutalność, agresję (wizualną i każdą inną), bezmyślną atrakcyjność — sukces reklamy też zależy od jej agresywności, a reklamą takiej popularnej sztuki jest, oceniany w kategoriach skuteczności, atrakcyjny budynek. Dla sukcesu takiej „reklamy” sztuki korzystny (i konieczny) jest jednak *happy end* — dramat jest dopuszczalny, o ile znajdzie pomyślne zakończenie.

---

<sup>18</sup> W sprawie rozumienia terminu, zob. J. Koziński „Społeczeństwo kognitariuszów” w: *Koniec wieku nieodpowiedzialności* Warszawa, Wyd. J. Santorski & Co 1995.

<sup>19</sup> Por. A. Toffler *Trzecia fala* E. Woydyłło (tł.) PIW, Warszawa 1997.

U Richarda Meiera autentyczna wielość nurtów i kontekstów kulturowych reprezentowana przez eksponaty spotyka się z wyabstrahowanym geometrycznym problemem, pokazanym formami bardzo powściągliwymi — zawiązku tego problemu (np. w białych ścianach pokrytych panelami i tych bez paneli) niemal trudno się dopatrzeć. Kąt  $3,5^{\circ}$  jest czytelny tylko tam gdzie tworzy kąt ostry, a nie tam, gdzie tworzy trapez o kącie  $93,5^{\circ}$  [il. 12]. Stąd, takie „neutralne tło” dla eksponatów jest wymagające. W Mönchengladbach bardziej „atrakcyjna”, darzona na Zachodzie większym zainteresowaniem, sztuka współczesna ma oprawę łatwiejszą, też „atrakcyjną”, ale mniej intelektualnie wymagającą<sup>20</sup>. Gdy różnorodność sztuki, życia, przestrzeni miast, domów towarowych i seriali telewizyjnych jest pozorna, a stała jest jedynie możliwość wyboru spośród gotowej oferty, to jakiegokolwiek wymagania są niechętnie przyjmowane. Podobnie, wymowa najbardziej wymagającego i dającego do myślenia fragmentu *Abteibergmuseum* — zbyt wąskie i strome ścieżki na zboczu — zatarta jest tu ludyczną atrakcyjnością ich kształtu.

##### *5. Historyczny i współczesny Kraków jako źródło ponowoczesnej złożoności architektury*

W kontekście opisanych wyżej sposobów w jakie te znane i uznane budynki muzeów są złożone – mieszającej się wizualnej atrakcyjności i wyspekulowanej geometrii – warto przedstawić przykład interpretacji architektury i tradycji intelektualnej Krakowa dokonanej z perspektywy koreańsko-amerykańskiej. Projekt obiektu wystawowego przy placu Wszystkich Świętych, autorstwa, pracującego w USA, koreańskiego architekta Hwafonga

---

<sup>20</sup> Cytowany przez Vicenta Scully'ego Philip Johnson powiedział, że wolałby sypiać w nawie katedry w Chartres, mając najbliższy wychodek o dwie przecznice dalej, niż w domach dla profesorów Harwardu z podwójnymi łazienkami i uznano to wtedy (w 1949r.) za prowokację. *Journal of the Society of Architectural Historians* No 3(1965) za: Ch. Jencks *Ruch nowoczesny...* wyd. cyt. s. 214.

Nonchi Wanga (biuro *Amphibian Arc*), nagrodzony został *grand prix* na V Międzynarodowym Biennale Architektury w 1993 r. [il. 13]<sup>21</sup>. Interpretacje form architektonicznych z przeszłości placu, ulicy Grodzkiej i Krakowa dokonują się tu nie przez przeszklenia, odbicia historycznego otoczenia czy stwarzanie neutralnej ramy dla autentycznych jej reliktyw, nie przez metaforyczne przekształcenia pojęć i form obecnych w tradycji czy wreszcie przez wzbogacanie techniką starych funkcji obiektów i dotychczasowych sposobów rozwiązywania tych funkcji.

W tym przypadku chodzi o zupełnie nową formę i nową funkcję, wprowadzaną w zastaną przestrzeń urbanistyczną i zastaną sytuację emocjonalnego jej odbioru. W takiej sytuacji nie dziwią głosy protestu wobec propozycji jakiegokolwiek zmiany. Z drugiej strony, określając warunki jakim powinien odpowiadać projekt w tej lokalizacji, organizatorzy Biennale nie określili jego funkcji — formułując te wytyczne nie podjęli decyzji, co do charakteru przekształceń Placu, pozostawiając ją uczestnikom konkursu<sup>22</sup>. Stąd, przy Drodze Królewskiej, wzdłuż najważniejszych historycznie ulic Krakowa, wzdłuż szlaku przemierzanego dzisiaj przez tysiące turystów — między Rynkiem Głównym a Wawelem — przy istotnym przystanku na tej trasie, a więc przy placu Wszystkich Świętych, rozszerzającym perspektywę w poprzek osi ulicy Grodzkiej ku dwóm gotyckim bazylikom dawnego Okołu — Hwafong Nonchi Wang zaproponował nową wartość, obiekt poświęcony osobie i dziełu Mikołaja Kopernika.

---

<sup>21</sup> Por. H. Nonchi Wang *A Monument to Copernicus - Cracow Planetarium* w: *Korean Architects* 10(1994) Seoul 1994 s. 6-17; Z. Tołłoczko *Wybrane problemy współczesnej estetyki architektonicznej* Wyd. Politechniki Krakowskiej, Kraków 1995 s. 155-158; T. Basista „W rok po krakowskim biennale” *Architektura–Murator* nr 1(1995) s. 34; „Rozmowa z Hwafong Nonchi Wang’iem” K. Purchla, tamże, s. 34-35; A. Basista *Opowieści budynków. Architektura czterech kultur* PWN, Warszawa 1995 s. 239.

<sup>22</sup> *V Międzynarodowe Biennale Architektury / V-th International Biennale of Architecture* Stowarzyszenie Architektów Polskich, Kraków 1993 s. 3 (warunki konkursu).

Można uznać, że w Krakowie są lepsze dla tej postaci miejsca (Uniwersytet Jagielloński) i funkcje — upamiętnione nazwą ulicy, przy której znajdują się szpitale i... obserwatorium astronomiczne w ogrodzie botanicznym z czasów Komisji Edukacji Narodowej czy obecne obserwatorium Uniwersytetu w Forcie Skała pod Krakowem. Jednakże wśród symboli polskiej kultury, zdewastowanych przez stulecia rozbiorów, przegranych wojen, grabieży i okupacji, a zwłaszcza jej osiągnięcia o znaczeniu europejskim czy wręcz ogólnoswiatowym, to zarówno szczęśliwie ocalały z wojen Kraków, jak i postać Mikołaja Kopernika niewątpliwie do nich należą. Stąd podkreślenie związków Uniwersytetu i najwybitniejszego jego studenta z miastem, a zwłaszcza przedstawienie ich w atrakcyjnej wizualnie formie na trasie, którą przechodzi każdy turysta odwiedzający Kraków, wydaje się jak najbardziej uzasadnione.

Obiekt ten miał zawierać ekspozycję poświęconą astronomowi i niewielkie planetarium, prezentujące na popularnym poziomie sześćsetletnią tradycję krakowskiej nauki, przejawiającej się odwagą myśli, która stąd promieniując dokonała światowego przełomu właśnie na kartach *De Revolutionibus*. Podobną odwagę wykazał sam Wang, podchodząc do miejsca, którego historię poznał, w sposób stanowiący syntezę tradycji europejskiej, której częścią jest nasza tradycja rodzima, pozaarchitektonicznych i pozaprzestrzennych idei nauki współczesnej (zwłaszcza kosmologii) i tego wspomnienia o Koperniku, które wróciło na Plac Wszystkich Świętych z antypodów naszego globu.

Wśród inspiracji projektu — poza myślą Kopernika — autor wymienia idee astrofizyczne Arystotelesa, Ptolemeusza, Galileusza, Keplera, Newtona i Einsteina, geometrię Riemanna, przestrzeń wielowymiarową, geometrię fraktalną i „trwałość pamięci” ilustrowaną obrazem Salvadora Dali pod tym tytułem (1931). Idee te odnosi za pośrednictwem architektury do człowieka: do tego, jak był widziany przez koncepcje ogólne, filozoficzne i jakie szczególne miejsce zajmował w przestrzeni. Przywołuje portyk kariatyd w ateńskim Erechtejonie

jako formę „zaznaczającą antropocentryczną kosmologię”, oraz kwadrat i koło opisane na postaci człowieka jako klasyczny dowód perfekcyjnych proporcji ludzkiego ciała, łączący geometrię euklidesową z argumentami Witruwiusza. Podobnie euklideska inspiracja *Cenotafu* Bouléego (1785) wskazuje na miejsce tej geometrii w systemie Newtona. Z kolei, analizy sił w łukach przyporowych katedr gotyckich i ich przyrodnicze pierwowzory, wskazują na drugą tradycję, chrześcijańską, również opartą na geometrii, lecz traktującą ją bardziej dynamicznie, na miarę możliwości technicznych swego czasu. Stąd dzisiejsze badania nad układem naprężeń w takich wieżach sił (katedra w Bourges) inspirują Wanga z jednej strony, do wykorzystania dualizmu łuku przyporowego, wieży sił i żeber jako elementów liniowych, ażurowych, nośnych i „aktywnych”, a z drugiej do wykorzystania powierzchni sklepienia i ogarnianej przez nie przestrzeni oraz miękkiej bryły we własnym projekcie, jako „pasywnego”, ciągłego wypełnienia. Formy te projektowane są na miarę możliwości myślowych wykorzystania techniki dla stworzenia za jej sprawą dzieła niezwykle bogatego w konteksty kulturowe.

Efekty tych inspiracji, a więc konteksty interpretacyjne form końcowego projektu istnieją w przestrzeni jako zapowiedzi, zadatki, czy sugestie, nie jako dosłowne cytaty. Zbliża to jakościowo dzieło Wanga do największych osiągnięć przeszłości, które stanowią ogólne podsumowanie stanu świadomości, wrażliwości i wyobraźni swego czasu, a niekiedy i zapowiedź tego, czego wyobraźnia jeszcze dokładnie nie ogarniała, a co dopiero przyszłość miała przynieść. Pozostaje tylko żałować, że nie doczekało się realizacji.

Przyjrzyjmy się kilku wątkom interpretacyjnym tej formy, istotnym w kontekście przestrzeni miejskiej Krakowa, w kontekście form obecnych w niej od stuleci oraz bezpośredniego otoczenia, tj. Placu Wszystkich Świętych w jego dzisiejszej postaci.

Wang zaproponował gęsty rytm słupów, zwężających się uskokowo ku górze, jak gotyckie wieże sił ze szkarpami. Choć podobne w jednostkowej formie średniowiecznemu pierwowzorowi, słupy te jako rytm stanowią już zabieg plastyczny inaczej związany z zasadami statyki i logiką konstrukcyjną. Stoją one zbyt blisko siebie, by miały służyć do podtrzymywania sklepień krzyżowo-żebrowych — zresztą krakowskie bazyliki z takimi sklepieniami mają bardzo umiarowe jak na gotyk proporcje przęseł, są dość niskie, a rozstaw filarów jest w nich względnie duży. Dalej, słupy te wyposażone są w sterczyny, tworzące nad miękką bryłą zagęszczenie pinakli *à la* późny gotyk, dla którego w takiej formie nie ma odpowiednika w Krakowie. Ich funkcja statyczna i plastyczna zarazem sprowadza się do podtrzymywania bryły szkła o obłych kształtach, przebijanej przez wychodzące z nich zastrzały jak jabłko przez igły jeża w rysunkach dla dzieci, ponadto służy do mocowania zawieszonych w tej bryle pomostów, ramp, antresol i schodów, stanowiących właściwą przestrzeń ekspozycji.

Ambiwalentna rola plastyczna techniki warta jest tu szczególnego podkreślenia. Słupy występują tu jako plastyczna artykulacja elewacji, zbliżona do uformowań gotyckich — choć w sytuacji tak gęstego rytmu nie występowały wtedy filary nośne, lecz elementy dekoracyjne, np. w szczycie zachodnim kościoła Dominikanów, czy form renesansowych, np. w attyce pałacu Wielopolskich. Sugestia wizualna jest więc konsekwentna co do sytuacji technicznej jednostkowej, ale jako całość układu — nie. Sugestia ta odnosi się więc do czasu i myśli tego czasu, a nie do przemijających możliwości wykonawczych.

Ambiwalencja podejścia zarówno do środków technicznych, jak i do poczucia historyczności miejsca, wraz z wielką kulturą i intuicyjnym wyczuciem formy pozwoliła Wangowi na zaproponowanie dzieła tak niezwykle gęsto wyposażonego w przestrzenne (gotyk) i intelektualne (Kopernik), historyczne (trakt królewski) i współczesne (trakt turystyczny) konotacje. Projekt ten

zaproponowano w miejscu, w którym przeszłość odcisnęła tak wiele śladów i form, że „rewiwalizm bezpośredni”<sup>23</sup> jest w niej nie do zastosowania, który bowiem etap historii należałoby ewentualnie rekonstruować? Przeszłość bliższa, po dziewiętnastowiecznych i dwudziestowiecznych wyburzeniach (kościół Wszystkich Świętych i towarzyszących mu zabudowań, likwidacją cmentarza przy kościele Franciszkanów), pozostawiła przestrzeń dość przypadkową z kompozycyjnego punktu widzenia. Stąd uzasadnienie dla rozwiązania na innym poziomie jakościowym.

Jakość przestrzeni wnętrza — płynność pomostów, ścian i sufitu — porównywalna jest chyba tylko z późniejszymi o dwa lata rozwiązaniami projektu konkursowego na terminal portowy w Yokohama Bena van Berkela (1995), gdzie w obiekcie o dużo większej skali zaproponowano podobnie przebiegające pomosty, umieszczone we wnętrzu całkowicie przeszklonego cygara<sup>24</sup>. Tam jednak swoboda form i ich otwarcie na otoczenie nie odnoszą się do kontekstu miasta, które zostało oddzielone od nadbrzeża parkiem, ale do płynności i otwartości morza.

W projekcie Wanga skrajnie otwarta na otoczenie przestrzeń wnętrza, widoczna za szkłem spośród regularnego rytmu słupów i miękkich linii pomostów, stanowi rozwinięcie awangardowych niegdyś koncepcji modernizmu służących tu złożonym celom percepcji formy budynku i jego otoczenia, skłaniających do refleksji, w której pośrednio cały Kraków jawiłby się jako miasto istotne nie tylko dla Polski, ale Europy i świata; miasto w którym jakość myśli znajduje potwierdzenie w jakości form przestrzennych. Odpowiada to określeniu Wanga *liquid architecture* i złożonym inspiracjom współczesną nauką i metodą spojrzenia na przestrzeń spoza ograniczeń geometrii euklidesowej. „To

---

<sup>23</sup> Ch. Jencks, W. Chaitkin *Architecture Today...* wyd. cyt. s. 110, 142 i nn.

<sup>24</sup> „Ben van Berkel 1990-1995” *El Croquis* 72 [I], 1995/II s. 92-95.

jak różnica między ciałem stałym a cieczą — zupełnie inny sposób rozumienia materii<sup>25</sup> i — dodajmy — nie tylko materii.

Koncepcja „płynnej architektury” — poza oczywistymi, stylistycznymi efektami miękkich linii, złożonego operowania przezroczystością, półprzezroczystością, zmętnieniami przezroczystości, odbiciami itp. — jest głębszą propozycją przewyciężenia dualizmów myśli i form, pozornie (wg Wanga) przewyciężanych przez dekonstrukcję, która operując napięciami „warstw” projektu, *de facto* uwikłana jest w sprzeczności i tylko potęguje ów dualizm, obecny w myśli europejskiej od starożytności<sup>26</sup>. Architektura „płynna”, inspirując się dzisiejszą nauką nie po to, by budować dekoracje do filmów *science fiction*, lecz by wyjść poza ograniczenia myślowe, czyni to m.in. łagodząc tradycyjne opozycje w formach budowlanych. Podział struktury sklepień na żebra i wysklepki, budynku na szkielet nośny i wypełnienie jest tu zachowany, ale nie do końca. Jest jednocześnie *płynnie* przekształcany, *rozpuszczany* w formach, których przynależności do jednego czy drugiego systemu nie da się jednoznacznie określić, jak rampy-pomosty we wnętrzu, ciągi schodów, sufit planetarium, zastrzały wychodzące ze słupów i przechodzące w powłokę itd. Odnosząc te relacje do funkcji budynku i osoby, której jest dedykowany — przełomowy charakter myśli współbrzmi z przekształceniem późnogotyckiej właśnie tradycji architektonicznej, w kontekście zarówno ówczesnej roli Uniwersytetu, poziomu krakowskiej architektury tego czasu, jak i dzisiejszych potrzeb, masowego ruchu turystycznego, konieczności „promocji miasta” itd. Wzywa nie tyle do nadążania za światem, ile do samodzielnego, indywidualnego podejmowania myśli twórczej, zasilanej tradycją, ale z odwagą ją

---

<sup>25</sup> „Rozmowa z Hwafong Nonchi Wang'iem” wyd. cyt. s. 35.

<sup>26</sup> H. N. Wang *A Monument to Copernicus...* wyd. cyt. s. 11. W swych założeniach teoretycznych *płynność* Wanga bliska jest koncepcji *faldowania* w architekturze, por. B. Stec „Uwagi o faldowaniu w architekturze współczesnej” w: *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni* E. Rewers (red.) Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1999 s. 35-57.



przekształcającej tak, jak ten budynek przekształciłby przestrzeń placu. Projekt ten pokazuje, że działania takie powinny być podejmowane mimo wszechobecnego spłylenia poziomu refleksji, mimo siły mechanizmów skłaniających do produkowania nijakiego „towaru”, surogatu historii, tradycji, myśli i form. Z takiej perspektywy ten budynek jawiłby się jedynie jako „atrakcyjny”.

Zauważmy skąd to wyzwanie i wezwanie do nas przychodzi, jak daleką świadomość wszystkich zagrożeń, zwłaszcza zagrożeń luksusową i optymistyczną na pozór nijakością, musiał mieć autor takiego projektu i jak wiele przestróg warto z niego odczytać.

## 6. Zakończenie

Wobec wielości nurtów plastycznych i propozycji kulturowych odzwierciedlanych w architekturze trudno dzisiaj mówić o syntezie, czy o skończonym interpretacyjnie *Gesamtkunstwerk*. Przyjęte kryterium pozwala za to znaleźć skromne przyczynki do jakiejś częściowej syntezy — w oparciu o dużo solidniejsze podstawy niż niegdysiejsze deklaracje i manifesty zastępujące pracę analityczną. Ta praca analityczna odbywa się dziś dużo lepszymi narzędziami, a z mniejszymi ambicjami. Za to przyczynki analityczne, czy dzieła architektury nawet częściowo budujące swoje pola interpretacyjne — świadomie kształtowane przez projektantów — stwarzają solidniejsze rokowania rozwojowi intelektualnemu architektury w przyszłości. Architektura ta, której interpretacje, jakkolwiek różnorodne, będą świadomie kształtowane; świadomie o tyle, aby nie były rozstrzelone w sposób przypadkowy, będzie wytwarzała bogatą, ale wewnętrznie spójną przestrzeń interpretacji — przestrzeń może mniej izotropową.

Jeżeli pomimo tych skrawków ciągłości, wzajemnego odnoszenia się do kontekstów i budowania tą drogą złożoności dzieł, przestrzeń ich interpretacji nadal pozostaje dla czytelników nieprzekonanych izotropowa, jeżeli przytoczone odniesienia nie znoszą tej cechy, to celem moim pozostaje chociaż ustawienie w tej przestrzeni jakichś drogowskazów i to nawet wtedy, gdyby wskazywały one na siebie nawzajem.

Piotr Winskowski: ekryt@grodzki.phils.uj.edu.pl

#### \* Ilustracje

1. Ratusz w Bostonie (1964-1969), proj. Gerhard M. Kallmann, Noel M. McKinnell i Edward F. Knowles (foto. Andrzej Zarzycki).
2. Dom Twarz, Kioto (1974), proj. Kazumasa Yamashita.
3. Dom Nirwany, Fujisawa (1972), proj. Takefumi Aida.
4. Muzeum rzemiosła artystycznego, Frankfurt nad Menem (1980-1985), proj. Richard Meier (za: P. Gössel, G. Leuthäuser *Architecture in the Twentieth Century* Taschen, Köln 1991).
5. Muzeum rzemiosła artystycznego, Frankfurt nad Menem, glorieta ogrodowa (foto P. Winskowski).
6. Muzeum rzemiosła artystycznego, Frankfurt nad Menem, fontanna pod glorieta (foto P. Winskowski).
7. Muzeum *Abteiberg* Münchengladbach (1972-1982), proj. Hans Hollein (za: P. Gössel, G. Leuthäuser *Architecture...* wyd. cyt.).
8. Muzeum *Abteiberg* Münchengladbach, wejście główne z górnego placu (foto P. Winskowski).
9. Muzeum *Abteiberg*, Münchengladbach, dach szedowy i świetlik w sali ekspozycyjnej (foto P. Winskowski).
10. Muzeum *Abteiberg* Münchengladbach, mury oporowe kryjące część muzeum ukryte w zboczu (foto P. Winskowski).
11. Muzeum *Abteiberg* Münchengladbach, fragment muru oporowego (foto P. Winskowski).
12. Muzeum rzemiosła artystycznego, Frankfurt nad Menem, zestawienie elementów dwu układów modularnych (foto P. Winskowski).
13. Projekt Monumentu ku czci Kopernika — planetarium, Kraków (1993), proj. Hwafong Nonchi Wang. Zdjęcie modelu, elewacja północna (od placu Wszystkich Świętych), przekrój podłużny i dwa przekroje poprzeczne (za: Hwafong Nonchi Wang *A Monument to Copernicus — Cracow Planetarium* w: *Korean Architects* 10(1994) Seoul 1994).