

Styl i znaczenie w architekturze (Gaudi, Gehry, Libeskind)

ANNA MAŁECKA

(Kraków)

Interpretowanie dzieł architektury w szerokim kontekście kulturowym ma długą tradycję. Od czasów Witruwiusza i jego słynnego dzieła *O architekturze ksiąg dziesięć* (I w. p.n.e.) harmonijne powiązanie aspektów użytkowych z estetycznymi uznaje się za główny wyznacznik architektury, przesądzający o jej wartości. Myśl rzymskiego architekta i inżyniera znajduje swoją kontynuację w renesansowych teoriach architektury Albertiego, Paciolego i Palladia, gdzie zasada proporcji, wyznaczająca od czasów starożytności kanon piękna, pojawia się również jako symboliczna aluzja (Eco 2005: 69).

Jeżeli zgodnie z tą tradycją uznamy, że architektura przemawia do nas specyficznym, aluzyjno-symbolicznym językiem, musimy również uznać znaczenie owego „języka”, jego głębokie struktury, za zagadnienie podstawowe. Sam termin „znaczenie dzieła architektury” będzie tu rozumiany jako odniesienie dzieła do pewnej sfery w stosunku do niego transcendentnej. W przypadku wielkich dzieł architektury mamy zazwyczaj do czynienia z prawdziwie symbolicznym znaczeniem, a więc z semantyczną wielowarstwowością, w której sens konkretny, jako element denotacji złożonej, komunikuje sens głębszy, metafizyczny. Tak jak i w innych dziedzinach sztuki, sukces przekazu owego znaczenia uzależniony jest od wartości artystycznych utworu, realizowanych w ramach danego stylu.

Filozoficzną koncepcję dzieła sztuki architektonicznej, dostarczającą podstaw do rozważań nad jego znaczeniem w powiązaniu ze stylem, zarysował Roman Ingarden. Dzieło architektury jest według niego bytem intencjonalnym, zawiera zatem – jak każde dzieło sztuki – miejsca niedookreślenia, aktualizowane w przeżyciu estetycznym odbiorcy. Dzieło architektury charakteryzuje się budową dwu-

warstwową: pierwszą warstwę stanowi postać przestrzenna (będąca wynikiem własności konstrukcyjnych), a drugą – wielość wyglądów (związana z możliwością zajmowania przez perceptor różnych punktów widzenia w realnej przestrzeni, w jakiej znajduje się dzieło) (Ingarden 1958: 125-137). Bez wewnętrznej logiki owego tworu – jedności kształtu przestrzennego i właściwości konstrukcyjnych w powiązaniu z jakościami artystycznymi, nie może dana budowla stać się dziełem sztuki. Należy jeszcze zwrócić uwagę na niezwykle istotny motyw Ingardenowskiej filozofii sztuki – na jakości metafizyczne. Autor *Sporu o istnienie świata* nie rozwinął wprawdzie tego wątku w odniesieniu do architektury, podkreślał jednak wagę owych jakości w odniesieniu do innych rodzajów dzieł sztuki, przede wszystkim do dzieł literackich. Ukazywanie i objawianie określonych jakości metafizycznych, a więc odsłanianie głębszego sensu bytu, uznał za najważniejszą funkcję przedstawionych w dziele sytuacji przedmiotowych (Ingarden 1960: 369-371). Konkretyzacje jakości metafizycznych zyskują specyficzną wartość estetyczną. Jeżeli objawienie jakości metafizycznych nie dochodzi do skutku lub gdy objawiająca się jakość pozostaje w niezgodności z innymi jakościami, wówczas takie dzieło nie może osiągnąć doskonałości (Ingarden 1960: 377). Zatem bez metafizycznego odniesienia, pozostającego w zgodności z jakościami artystycznymi, dzieło nie może być uznane za w pełni wartościowe.

Stosując Ingardenowską teorię jakości metafizycznych do architektury, chciałam skupić się w artykule na zagadnieniu symbolicznego znaczenia wielkich dzieł architektonicznych, znaczenia rozumianego jako odniesienie do rzeczywistości ostatecznej, oraz zastanowić się, jakimi artystycznymi środkami cel ten jest realizowany. Posłużę się tu przede wszystkim – po krótkim wprowadzeniu historycznym – przykładami trzech niezwykle oryginalnych architektów doby współczesnej, uznawanych raz za geniuszy, innym razem za szaleńców: Antonio Gaudiego, reprezentującego styl secesyjny, oraz Franka O. Gehry'ego i Daniela Libeskinda, czołowych przedstawicieli postmodernistycznego dekonstruktywizmu.

Najbardziej spektakularnego przykładu przypisywania architekturze znaczenia symbolicznego dostarczała epoka średniowiecza wraz z religijną symboliką katedr. Znana jest interpretacja Sedlmayra, widzącego w gotyckiej katedrze obraz Jeruzalem Niebieskiego (Simpson 1989: 35). Katedra średniowieczna uznana została za imitację „katedry, która jest w niebie”, a więc za obiekt budowany według wzoru niebiańskiego i stanowiący równocześnie „model” kosmosu. Architekt projektujący kościół zgodnie z prawami proporcji harmonicznych, które wyznaczały zasadę piękna, przekazywał tym samym coś z doskonałości Bożej (Simpson 1989: 65). Styl katedry służył zatem przede wszystkim religijnej funkcji symbolicznej.

Katedra w Chartres stanowiła ukoronowanie architektonicznych założeń sakralnego gotyku. Jak to ujął Joseph Campbell, „katedra taka jak w Chartres symbolizuje wiedzę o najgłębszym sensie rzeczy, sensie transcendującym wszelkie prawo i obecnym nie tylko w majestatycznych formach kamiennej architektury, ale i w wielkim milczeniu, jakie otacza i zamieszkuje te formy” (Campbell 1994: 159).

Ilustracją możliwości odczytywania znaczeń architektury w kategoriach metafizycznych jest również twórczość Giambattisty Piranesiego, XVIII-wiecznego włoskiego grafika i architekta. Należy w szczególności zwrócić uwagę na jego słynne fantazje architektoniczne z cyklu *Carceri – Więzienia*. Akwaforty Piranesiego przedstawiają symbolicznie sytuację osaczenia i dezorientacji, zagubienia, przytłoczenia gigantycznymi strukturami, których fundamentów ani funkcji nie jesteśmy w stanie pojąć. Poprzez styl fantastycznych budowli, zawierających zarówno elementy barokowego klasycyzmu jak i preromantycznego ekspresjonizmu, Piranesi tworzy mroczny nastrój i przedstawia – jakbyśmy dziś powiedzieli w duchu kafkowskim – sytuację pułapki egzystencjalnej, w jakiej znajduje się człowiek.

W czasach modernistycznych najbardziej metafizycznym z architektów jest, bez wątpienia, Antonio Gaudi (1852-1926). Jego oryginalne dzieło wykracza poza kanony swojej epoki, a także tradycyjne granice stylów. Uznawany za jednego z pierwszych twórców secesyjnych z uwagi na przepych i bogactwo form, barw, materiałów i elementów rzeźbiarskich oraz dekoracyjnych, jako sympatyk historyzmu w architekturze swobodnie i kreatywnie łączył elementy neogotyku oraz stylu mauretańskiego, a nade wszystko wprowadzał do architektury elementy organicystyczne. Uznawał bowiem, iż piękno w architekturze wynika z jej funkcjonalności i użyteczności – podobnie jak to ma miejsce w naturze. Dbałość architekta o funkcjonalność zapewni zatem jego dziełu piękno. „Pierwszym warunkiem, który obiekt powinien spełnić, by być pięknym, jest osiągnięcie celu, dla którego został stworzony” – pisał (Gaudi 2006: 164). Charakterystyczne dla stylu Gaudiego jest jego zerwanie z geometrią, linią prostą i prostymi kątami, na rzecz kształtów odkrywanych w przyrodzie: a więc opływowych, naturalnych zaokrągleń oraz stosowanie takich figur jak helikoidy (forma pnia drzewa), konoidy, paraboliczne łuki. Intencją twórcy jest uzyskanie przez całość struktury architektonicznej wyglądu naturalnego zjawiska, podporządkowanego prawom przyrody.

I tak np. poszczególne elementy Casa Batlló w Barcelonie są jakby zapożyczone z natury. Potężne kolumny naśladują nogi słonia, dach – to śpiący dinozaur, a

balkony – to „przyklejone do skały gniazda ptaków”. Fasada domu pokryta jest połyskującymi, kolorowymi płytkami jak ryba łuskami.

Casa Mila z kolei to dom zwany przez mieszkańców Barcelony „kamieniołomem”. Można go przyrównać do stromych zboczy skalnych, w których afrykańskie plemiona urządzały sobie mieszkalne jaskinie. Innym fasada budynku przypomina piaszczystą plażę lub plaster miodu – a więc, zgodnie z intencją Gaudiego, dominują skojarzenia organiczne.

Inny przykład oryginalnego stylu Gaudiego stanowi Park Güell – zespół architektoniczno-ogrodniczy na stoku Montania Pelada, z pawilonami o fantastycznie uformowanych dachach, z wielkim tarasem, przypominającym wijącego się przez park węża, gigantycznymi jaszczurkami i zakrzywionymi ławkami wykonanymi z kolorowych ceramicznych płytek – ulubionego tworzywa artysty, obszerną halą targową zwaną, zgodnie z zamierzeniem architekta, Salą Stu Kolumn (choć jej sklepienie podtrzymują dokładnie 84 słupy).

Budowie Sagrady Familii – niedokończonego dzieła życia – Gaudi poświęcił 42 lata. Przy całym skomplikowaniu budowli, utrzymana jest równowaga między prostotą formy a bogactwem pomysłów. Neogotyckie portale, przedstawiające sceny biblijne, okryte są bujną secesyjną dekoracją o motywach roślinnych i zwierzęcych. Cztery wrzecionowate wieżycy zakończone są hełmami i pinaklami. Kościół jest jakby przyrodą zaklętą w materiale kamienia. Gaudi przyrównywał Sagradę do drzewa: „Każde drzewo dźwiga gałęzie, one z kolei mniejsze gałązki oraz liście. A każdy pojedynczy element rozwija się wspaniale, harmonijnie, od momentu, gdy stworzył go Bóg artysta” (Woźniak: <http://www.geozeta.pl/artykuly,,26>).

Zgodzić się wypada z tajwańskim architektem Hou Teh-Chien, który widział w Gaudim filozofa, wyrażającego swoje idee poprzez konstrukcję budowli (Nonell 2001). Sam Gaudi tak mówił o jednym ze swych projektów: „Znikną narożniki, a materia w całej okazałości objawi swe astralne krągłości; słońce wdzierać się będzie ze wszystkich stron świata i będzie jak w raju” (Woźniak: <http://www.geozeta.pl/artykuly,,26>). Dzieło Gaudiego jest wyrazem wiary w symboliczną moc architektury, zbliżającej do Boga poprzez naśladowanie praw natury, która stanowi objawienie boskości. Architekt wzorujący się na przyrodzie jest uznawany za kontynuatora stwórczego dzieła Bożego. Gaudi, reinterpreter gotyku, wpisuje się zatem w architektoniczną i metafizyczną tradycję średniowiecza.

Zupełnie odmienną semantykę oraz poetykę uosabia dzieło Franka Gehry’ego, czołowego przedstawiciela postmodernizmu w architekturze. Jego realizacje opierają się na swobodnym żonglowaniu formami, bądź na ich rozbijaniu. Tradycy-

cyjne elementy architektoniczne zostają niejako „rozmontowane”, a następnie odbudowane w nowy i zaskakujący sposób, w dodatku w kontraście do otoczenia. Celem destrukcji jest wywołanie szoku, i tą drogą uzyskanie świeżych odniesień i znaczeń.

Najbardziej znane dzieło Gehry'ego – Muzeum Guggenheima w Bilbao – zostało przez jednego z krytyków określone mianem „kupy rozrzuconego złomu”. Szczególny to złom, na który składają się bryły pokryte niezwykle kosztowną blachą tytanową. Barwne refleksy, tworzące się na powierzchni budynku, przypominają zresztą blask klejnotu. Przykładem architektury dekonstruktywistycznej jest również prywatny dom Gehry'ego w Santa Monica, do budowy którego wykorzystał on ulubione materiały: pogięte blachy, druty, siatki, kamienie. Z układu tych pozornie przypadkowych elementów, z ich kontrastów, zderzeń i spiętrzeń powstają kompozycje przestrzenne, często szokujące, przypominające bardziej instalacje czy rzeźby niż budowle. W tym szaleństwie jest jednakże metoda – Gehry dokładnie planuje dynamikę krzywizn i brył, wspomagając swoje projektowanie symulacją komputerową.

Rzeźbiarski i nieco filuterny charakter mają ekstrawaganckie budynki: budowla w kształcie lornetki należąca do agencji reklamowej Chiat/Day/Mojo w Venice w Kalifornii, „Tańczący Dom” – siedziba Nationale Nederlanden w Pradze, przedstawiająca Freda Astaire'a i Ginger Rogers, czy Aerospace Museum w Kalifornii.

Nieregularne formy Gehry'ego rozbijają ograniczenia przestrzenne, restrukturyzując je w nakładających się na siebie, antytetycznie kojarzonych warstwach. Jego budynki sprawiają wrażenie kontrolowanego chaosu, zdają się rozpadać, rozwarstwiać lub poruszać.

Liczni interpretatorzy widzą w dekonstruktywizmie Gehry'ego czystą grę formalną; inni dostrzegają w niej znak kryzysu naszej kultury. Jeden z krytyków ujął tę myśl w następujący sposób: „Estetyka ta świetnie odpowiada coraz bardziej rozpadającej się kulturze, do której należymy” (Osęka 2003: 103).

W kontekście pytania o znaczenie architektury Gehry'ego, w obliczu ponowoczesnego kryzysu znaczenia, możemy zatem uznać dzieła postmodernisty za baudrillardowskie obrazy czwartego typu, które nie mają zapewne związku z jakąkolwiek rzeczywistością transcendentną, a odnoszą się wyłącznie do samych siebie. Zredukowane do swego formalnego wymiaru stają się więc symulakrami (Baudrillard 1997: 181), co najwyżej ironicznie wskazującymi na inne symulakra, wyznaczające kulturową kondycję współczesnego człowieka.

Nonell J.B., 2001, *Antonio Gaudi: Master Architect*, New York.

Drugi z analizowanych tu dekonstruktywistów, Daniel Libeskind, zdaje się powracać do nurtu uznającego architekturę za domenę głębszych znaczeń. Sam artysta traktuje swą pracę jako misję rozbudzania świadomości społeczeństwa. Libeskind pod postacią skomplikowanej symboliki wprowadza do swoich dzieł elementy emocjonalne, etyczne i poetyckie.

Najgłośniejszą i najbardziej wymowną z jego artystycznych realizacji jest Muzeum Żydowskie w Berlinie, otwarte w roku 2001. Dzieło to pełne jest metafor i aluzji odnoszących się do zagłady Żydów w czasie II wojny światowej; już w samym rzucie budynku ukryty jest symbol porozrywanej gwiazdy Dawida.

W strukturze przestrzennej obiektu brak jest osiowej kompozycji, odrzucona zostaje symetria, zasada równowagi brył, występuje zjawisko zatarcia kondygnacji. Fasada pokryta jest blachą cynkowo-tytanową, z której niczym pioruny wystrzeliwiają okna o powykręcanych kształtach, rozrywające fasadę, przypominające szpary, zadrapania, symbolizujące rany. Poszarpane linie mają – wedle słów samego Libeskinda – wprowadzać poczucie dezorientacji (Lenartowicz 2003: 321-330).

Wejście do Muzeum Żydowskiego, prowadzące w dół słabo oświetlonymi schodami jest alegorią zejścia do świata umarłych, wprowadzeniem w swoisty labirynt mroku i braku nadziei. Przez środek muzeum biegnie korytarz – miejsce poświęcone „pustce”. Otaczają je surowe, nagie ściany betonowe. Niedostępność tej przestrzeni dla zwiedzających symbolizować ma nieobecność żydowskiego życia usuniętego z miasta, pustkę, która przenika do naszej teraźniejszości. Na najniższym poziomie rozwidlają się trzy korytarze. W prawo prowadzi korytarz pozornie bez wyjścia, który coraz bardziej się zacieśnia. Jest to efektem podnoszącej się posadzki i opadającego stropu, z czego zwiedzający nie zdaje sobie sprawy. Wszeghogarniające poczucie osaczenia i braku powietrza stanowić ma symboliczną namiastkę cierpienia narodu żydowskiego (Małecka 2008: 59).

Inny z korytarzy prowadzi do symbolicznego, zabetonowanego ogrodu. Tworzą go ogromnych rozmiarów żelbetonowe słupy, na których szczycie zasadzono drzewka oliwne. Ogród, symbolizujący życie, podobnie jak inne znaki nadziei, zdaje się nieosiągalny. Ponadto słupy są odchylone od pionu o 10-12 stopni, podobnie jak posadzka od poziomu. Spacer po krzywej powierzchni wzmacnia poczucie niepewności.

Nadzieję napotykamy dopiero w korytarzu trzecim, który prowadzi ku górze, ku światłu. „To muzeum jest symbolem nadziei – mówi Libeskind. – Wskazuje na potrzebę stworzenia innej – tzn. etycznej – architektury dla XXI wieku, opartej na

dogłębnie przeobrażonym politycznym, kulturowym i duchowym doświadczeniu XXI wieku” (Libeskind 2001:).

Jako postmodernista Libeskind posługuje się poetyką rozpadu i destrukcji, obrazującą tragedię historii, a równocześnie ukazuje perspektywy całkowicie nowego rozumienia przeszłości. W przypadku tego niezwykłego muzeum sama architektura staje się miejscem tworzenia namiastki doświadczenia przeszłości, przez pryzmat hermeneutycznego przedrozumienia, będącego udziałem indywidualnych odbiorców. Historia uzyskuje w ten sposób nowe, świeże i żywe znaczenie. Wobec owej podstawowej misji realizowanej przez formy architektoniczne tradycyjne eksponaty okazują się czymś drugorzędym, by nie powiedzieć zbędnym.

Libeskind opatruje swoje liczne dzieła zaskakującymi niejednokrotnie komentarzami i wyjaśnieniami zawartego w budynkach symbolicznego przesłania. Inne jego budowle nie są aż tak dramatycznym symbolem, jak Muzeum Żydowskie w Berlinie. Na przykład projekt znany jako „Złota 44”, Libeskind rekomenduje jako budynek symbolizujący nową sytuację i aspiracje Polaków. Fasada, forma oraz zarys budynku ma wprowadzić szczególne światło oraz przeobrazić zarys nieba nad Warszawą, symbolizując nowe kierunki rozwoju dla odrodzonej po komunizmie Polski, zarówno na zachód jak i na wschód.

Można powiedzieć, że dzieło Libeskinda charakteryzuje brak jednego ustalonego znaczenia; jest ono otwarte na wciąż nowe zaangażowanie ze strony odbiorcy, współkonstruującego sens we własnym, uczestniczącym przeżyciu, w estetycznym dyskursie historyczności ze współczesnością.

Literatura

- Basista A., 2000, *Architektura. Dlaczego jest, jaka jest*, Kraków.
- Baudrillard J., 1997, *Precesja symulaków*. – Nycz R., red., *Postmodernizm*, Kraków, s. 175-189.
- Benjamin W., 1977, *The Origin of German Tragic Drama*, New York and London.
- Campbell J., 1994, *Potęga mitu*, Kraków.
- Eco U., 2005, *Historia piękna*, Poznań.
- Gaudi A., 2006, *Gaudi*, Warszawa.
- Ingarden R., 1958, *O dziele literackim*, Warszawa.
- Ingarden R., 1960, *O dziele architektury*. – *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa s. 115-160.
- Lenartowicz J. K., 2003, *Architektura trwogi*, „Konteksty”, R. LVII, s. 321-330.
- Libeskind D., 2001, Małeczka A., 2008, *Edukacyjna funkcja muzeum XXI wieku*. – Choińska B., Konstańczak S., Olech M., red., *Dylematy kultury globalnej*, Słupsk.
- Nonell J.B., 2001, *Antonio Gaudi: Master Architect*, New York.

- Oseka A., 2003, *Ład chaosu*, „Wprost”, nr 51/52, s. 100-103.
Simpson von O., 1989, *Katedra gotycka*, Warszawa.
Stead N., 2000, *The Ruins of History: Allegories of Destruction in Daniel Libeskind's Jewish Museum*, „Open Museum Journal” Vol. 2: *Unsavoury Histories*, August.
Steele J., 1992, *Frank Gehry: California Aerospace Museum*, Phaidon.
Woźniak E., *Miasto – ogród.... Mrzonka czy rzeczywistość?*, „Gazeta.pl” nr 3, <http://www.geozeta.pl/artykuly,,26>.

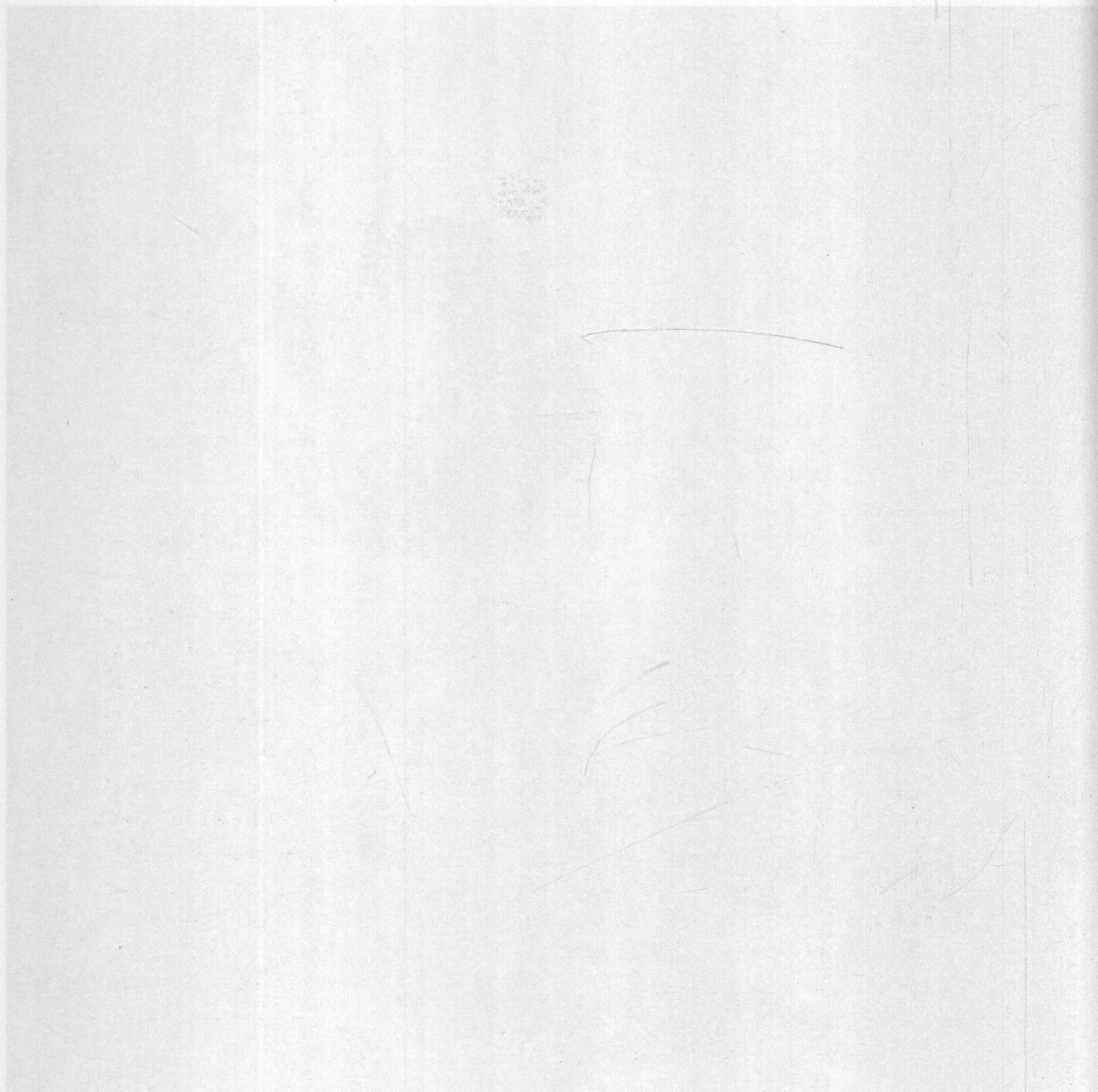
Style and Meaning in Architecture (Gaudi, Gehry, Libeskind)

The paper discusses the problem of meaning in architecture and its relation to style. First, Roman Ingarden's aesthetic theory is referred to. It is concluded that the architectonic object can be considered a valuable realisation in the sphere of art only if it combines artistic values with so-called “metaphysical qualities”, i.e. symbolic reference to the ultimate reality. This artistic and metaphysical mission of architecture is fulfilled primarily by the medieval cathedral regarded as “imitation of the cathedral that is in heaven”. The beauty of church based on harmonic proportion symbolises God's perfection.

The main part of the paper is devoted to discussion of three original architects: Antonio Gaudi, the representative of modernism, and postmodern deconstructivists: Frank O. Gehry and Daniel Libeskind. The work of the “divine architect” Antonio Gaudi is considered as a revival of gothic tradition, embodied in eclectic and highly decorative style, with its characteristic organicist elements. For Gaudi, architecture consists in the following of natural principles, thus pointing to God as the creator of nature. Frank O. Gehry, on the other hand, dismantles and reconstructs architectural forms in a new and shocking way, introducing contrast with the environment. His works may be regarded a purely formal game, thus indicating the decline of meaningful culture. They are considered as Bau-drillard's simulacra, pointing only at themselves. The other of analysed deconstructivists, Daniel Libeskind, reintroduces the idea of architecture as a domain of deeper meanings. His best known masterpiece, the Jewish Museum in Berlin, provides the visitors with an opportunity of symbolic participation in suffering of Jews, which is the purpose achieved by architectural means. His works are characterized by a lack of one univocal meaning; and are open to ever new involvement of the subject, who is to constitute the meaning within their own aesthetic experience, in the discourse between history and the present.

Keywords: *meaning of architecture, symbolism in architecture, postmodernism in architecture, deconstructivism in architecture, Gaudi, Gehry, Libeskind.*





Keywords: minimalism, architecture, symbolism, sculpture, drawing, abstract art, monochrome, drawing, sculpture, architecture, Bolesław Polnar, Bolesław Polnar

Powroty, akryl na płótnie 100 x 100 cm, Bolesław Polnar