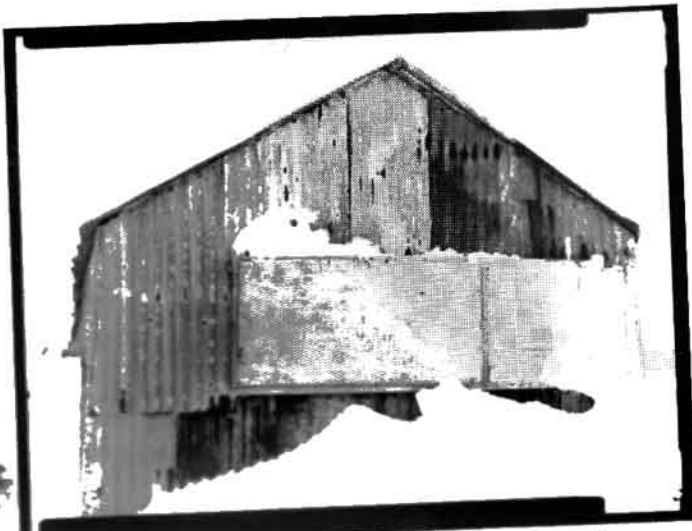
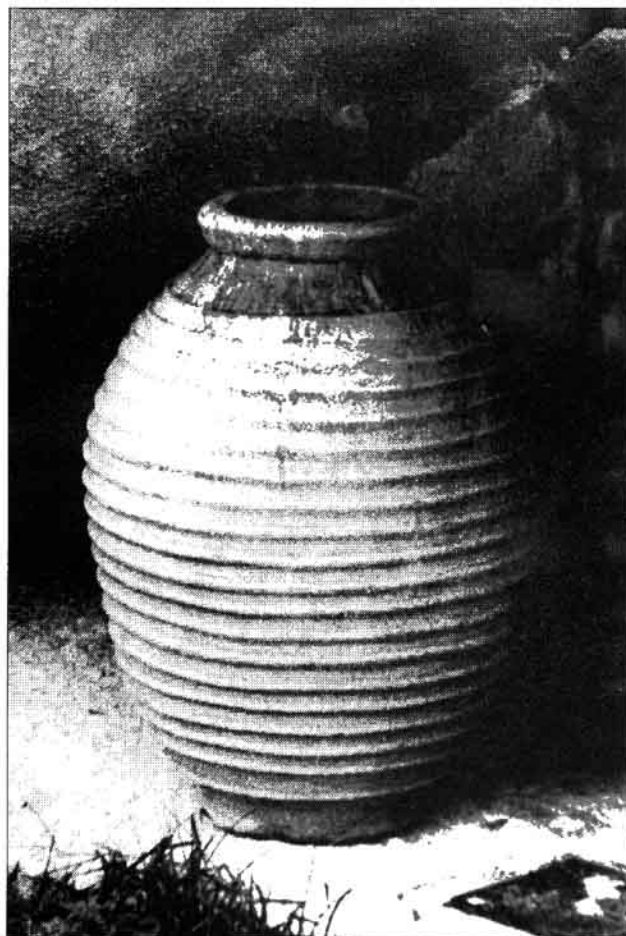


Arché
7



Arché 7

KULTURA · TWÓRCZOŚĆ · KRYTYKA



KRZYSZTOF LIPKA	
WIĘCEJ NIŻ SŁOWO I OBRAZ	2
JACEK DAMIĘCKI	
MAKROINSTALACJE	7
MARTA LEŚNIAKOWSKA	
DEFINICJE ARCHITEKTURY	11
WALDEMAR SIEMIŃSKI	
POMNIKI W PRZESTRZENI MIASTA	12
ANTONI CHODOROWSKI	
POMNIKI MATEJKI	12
JAN RYLKE	
HISTORIA KULTURY I SZTUKI XX WIEKU	14
PIOTR SKÓRZYŃSKI	
SZTUKA PRZEŁOMU	15
JAN KOŻBIEL	
NIEŚMIERTELNY PISUAR, G... ARTYSTY I UPRZEJMOŚĆ KRYTYKA	17
GOLGOTA ŚWIĘTOKRZYSKA	
ZDJĘCIA PIOTRA ŻYCIŃSKIEGO	19
MONIKA RYDIGER	
NAJNOWSZA ARCHITEKTURA SKRALNA	24
MACIEJ CISŁO	
ARCHITEKTURA W XX WIEKU	29
MARIUSZ HERMANOWICZ	
ARCHIWUM ZDJĘĆ DAWNYCH	29
BOHDAN SĘKOWSKI	
SPOWIEDŹ WETERANA AWANGARDY	33
AUTORZY ARCHE	37
JEREMI T. KRÓLIKOWSKI	
INNA SZTUKA, INNA ARCHITEKTURA	38

Arché

redaktor naczelny Jeremi T. Królikowski
redaktor graficzny Krzysztof Findziński
rada redakcyjna
Paweł Freisler (Szwecja) Grzegorz J. Kaczyński (Italia)
Marta Leśniakowska Adam Milobedzki
Jan Rylke Waldemar Siemiński Marek Trojanowski
Tomasz Turczynowicz Jan Stanisław Wojciechowski
Piotr Życiński

korekta Maria Dłutek

wydawca
AGENCJA K2000
Agnieszka Tratkiewicz
przy współpracy z Instytutem Sztuki PAN

adres wydawcy i redakcji
Warszawa, ul. Spokojna 5 • tel/fax (22) 38 40 69

druk i oprawa
Drukarnia Andrzeja Zielińskiego
Warszawa, ul. Obozowa 82

Arché

PL ISSN 1230-960X
NUMER ZAMKNIĘTO W GRUDNIU 1994
* materiałów nie zamówionych redakcja nie zwraca

Arché PROGRAM SUBSYDIOWANY
PRZEZ FUNDACJĘ KULTURY

NUMERY 6 I 7 UKAZUJĄ SIĘ DZIĘKI DOTACJI
MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI

© COPYRIGHT by AUTORZY **Arché**

NA OKŁADCE - MAKROINSTALACJA JACEKA DAMIĘCKIEGO "CHMURA" (1994)

ANKA JEST DO NABYCIA W NASTĘPUJĄCYCH MIEJSCACH:
WARSZAWA: MUZEUM NARODOWE, AL. JERZYZOŁIMOWE 5 • CENTRUM Sztuki Współczesnej i Zamek Królewski • KSIĘGARNIA ARTYSTYCZNA, UL. MAZOWIECKA 11A • REPRINT, UL. BRANIKOWSKIE PRZEDMIEŚCIE 71 • INSTYTUT SZTUKI
PAP. UL. DŁUGA 202B • EDITIONS SPOTKANIA, UL. PIWNA 44 • WYDZIAŁ ARCHITEKTURY PW, UL. KOŚCZYKOWA 55A •
ODZIAŁ WARSZAWY SWP, UL. FOKSAŁ 2
ODANER • GALERIA WYSPIAŃSKICH, UL. DŁUBIENSKA 1A/1B • MUZEUM ANTIKOWOŚĆ, GALERIA "WICH" UL. MARSKA 25/2A
NIEZAPŁACONE CENTRUM KULTURY, UL. KROŚNICKA 33/35
KAZIMIERZ DOLNY • GALERIA DZIEL SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ, RYMEK 16
KRAKÓW • GALERIA ZDIERZAN • UL. ŚLAWKOWSKA 15 • KSIĘGARNIA "RUSCZYŃSKA", PLAC WÓJTYCH ŚWIĘTYCH 7
ŁÓDŹ • KSIĘGARNIA "EKLIPSA", UL. NARUTOWICZA 7
WROCLAW • MUZEUM ARCHITEKTURY, UL. BERNARDYŃSKA 5

WIĘCEJ NIŻ SŁ

W POSZUKIWANIU ZWIĄZKÓW POMIĘDZY ARCHITEKTURĄ I MUZYKĄ

Krzysztof Lipka

*Aniele, w twoim wejrzeniu
niech ocalone stanie na koniec strzeliście.
Słupy, pylony, Sfinks, wznoszący się szaro opór -
wśród miasta niszczącego, albo obcego - katedry.
[...]*

*Lecz wieża była ogromna, nieprawdaż?
Aniele, była - ogromna nawet przy tobie? - I muzyka
wzbila się wyżej i nas przerosła.*

(Rilke - VII Elegia duńskiej)

"Wstąpić w ten gmach, zagłębiać się, wędrować z sali do sali, błądzić po krużgankach, ogarniać sklepienia, badać architekturę, odkrywać napisy i freski... z palcem na ustach"¹ - zanotował w chwili zachwytu nad dziełem sztuki, w *Dzienniku* z roku 1960, Witold Gombrowicz, a konstrukcja tego fragmentu sugeruje odniesienie opisu do któregoś z zamków czy pałaców. Pisarz jednak miał na myśli kwartety smyczkowe Beethovena, mówił o formie muzycznej posługując się językiem i terminami architektonicznymi. Nastąpiło idealne spotkanie trzech sztuk: architektura służy opisowi muzyki w literaturze.

Tego rodzaju architektoniczny punkt widzenia nie stanowi bynajmniej wyjątku w pisaniu o muzyce, jest charakterystyczny dla naukowego myślenia o muzyce, gdzie spojrzenie (słyszanie) przestrzenne i konstrukcyjne zostało zaadaptowane w języku analitycznym tak dalece, że jeden z aspektów-piętrzenia formy muzycznej określa się mianem architektoniki. Istota bowiem każdej konstrukcji polega na stosowaniu zasad specyficznej architektury, jaką posługuje się każdy język, w tym wypadku język muzyczny; architektury, która jest czymś więcej niż zwykłą budową, gdyż świadomie zakłada określony wyraz, styl, estetykę.

To swoiste szukanie analogii, przeniesienie sposobu interpretacji, czy też szczególna metonimia są - paradoksalnie - zakorzenione nie w tym, co obie sztuki łączy, lecz właśnie w tym, co je najbardziej dzieli: w stosunku obu do materii. Dlatego bowiem stosuje się do tkanki muzycznej język architektoniczny, że całkowitą ulotność budulca muzyki, najbardziej z punktu widzenia materialnego nieuchwytną ze sztuk, próbuje się kompensować konkretem sztuki pod względem stosowanego materiału najbardziej masywnej, architektury.

Szukanie odpowiedników architektonicznych dla muzycznych zjawisk jest znacznie bardziej oczywiste niż stosowanie zabiegów odwrotnych, bowiem myślenie architektoniczne w muzyce zmierza do nadania jej strukturom pewnych cech konkretnych, podczas gdy stosowanie pojęć muzycznych w opisach architektury zmierza w kierunku przeciwnym, uchwycenia pewnej poezji, płynności czy ulotności wrażeń w architektonicznym dziele (np. mówienie o muzycznym rytmie podziałów czy muzyczności, melodyjności linii, dekoracji lub wręcz o "symfonii kamienia", etc.).

Obok zapożyczanych, istnieją też pojęcia wspólne, czy dla obu sztuk równie własne, w obu rozumiane równie dosłownie: proporcje, harmonia, dynamizm, czy też równie przenośnie: kaskady form.

Z punktu widzenia muzycznego opisu budowli do nadzwyczajnych odprysków literatury należy zdanie Marcela Prousta: "I kiedy patrzyło się na tę wieżę śledząc wzrokiem łagodne napięcie, pobożny spadek jej kamiennych płaszczyzn, które zbliżały się do siebie wzrastając się niby ręce złożone do modlitwy,

1 W. Gombrowicz, *Dziennik 1957-1961*, Kraków 1986, s. 226-227.

OWO I OBRAZ

jednoczyliśmy się tak doskonale z wytryskiem strzały, że spojrzenie zdawało się strzelać w górę wraz z nią; a równocześnie uśmiechaliśmy się przyjaźnie do starych zużytych kamieni, których jedynie już szczyty oświecał zachód słońca, i które, poczynawszy od chwili, gdy wchodziły w tę rozświetloną strefę, stonowane światłem, zdawały się naraz wyższe, dalsze, niby śpiew podjęty falsetem o oktawę wyżej². W tym nieco ekscentrycznym porównaniu zawarło się nader subtelne dotknięcie prawdy i poezją, która, ujmując ciężaru i bezwładu, przemienia masy w kościelnej wieży w lotną mgiełkę wątego, topniejącego głosu.

Posługiwanie się w opisie i analizie dzieła muzycznego terminologią architektoniczną wynika też ze skomplikowanego stosunku muzyki i jej budulca do swojszcie pojmowanej przestrzeni.

Przestrzeń dzieła muzycznego to nie wydzielone (architektonicznie) miejsce, w którym dzieło sztuki, wykonywane, rozbrzmiewa, ale pewien obszar dźwiękowy, z którego - jak z tła - utwór został przez kompozytora (konstruktora) wyodrębniony, wydobyty. Dźwięki jako zbiór idealny tworzą bowiem nieskończony szereg, rozciągający się od brząających najniższej (basy) do najwyższych (wiołiny) i już sam charakter tego szeregu (muzycznej skali) sugeruje interpretację przestrzenną. Skoro każdy utwór jest pewnym wyborem i ukonstytuowaniem elementów owego zbioru, przestrzenne pojmowanie szeregu dźwiękowego zostaje logicznie przeniesione na samo dzieło.

Jak więc dla architektury, sztuki posługującej się przestrzenią, niezmiernie ważny jest czas, i to z rozmaitych punktów widzenia (trwanie, użytkowanie, historia, etc.), tak dla muzyki, sztuki istniejącej w czasie, bardzo istotna jest przestrzeń. Obok bowiem czasowych kategorii, następstwa i równoczesności pojawia się kategoria przestrzenna, umiejscowienia na skali. Swego rodzaju odzwierciedleniem wykorzystania planu przestrzennego w muzyce jest obraz graficzny jej zapisu, co w wypadku bogatych partytur na wielką orkiestrę staje się szczególnie widoczne; może nawet abstrahując od tego, co należałoby nazwać semantyczną zawartością zapisu, a biorąc pod uwagę wyłącznie jego rysunek, operowanie przestrzenią dźwiękową samo w sposób oczywisty narzuca się w obrazie partytury. Obraz ten bowiem przemawia poprzez pewne masy dźwiękowe (nagromadzenie znaków), umiejscowione w dole lub w górze skali, łączenie lub wymianę rejestrów, filigrany zdobiące kościec zasadniczy, wątki i motywy przeplatające się na różnych poziomach. Zawiera on także wykorzystanie realnej przestrzeni estrady, na której rozmieszczenie instrumentów wywołuje efekty zwane popularnie (od strony odbiorcy) stereo- czy kwadrofonią.

Stosowanie kategorii przestrzennych niezwykle ułatwia mówienie, pisanie o muzyce, gdyż dzieło muzyczne (w przeciwieństwie do architektonicznego), a przede wszystkim sam dźwięk, uchwytny jest wyłącznie jednym zmysłem, słuchem, a przez to w zasadzie bez innych odniesień i porównań nie do opisanie. Stosuje się zatem pojęcia odnoszące je do innych zmysłów i innych sztuk, najczęściej wzroku i malarstwa (barwa dźwięku, kolorystyka), ale nawet smaku (mówiąc np. o słodczy melodyi), przy czym właśnie wszelkie skojarzenia z architekturą, dzięki posługiwaniu się pojęciami przestrzenności i konstrukcji, są najbardziej obrazowe, dotykające, przydatne w analizie.

Zastosowanie pojęcia przestrzeni dźwiękowej do dzieła muzycznego prowadzi do konsekwentnego już posługiwania się zwrotami czy wręcz terminami architektonicznymi. Mówi się więc o przestrzeni zagęszczonej lub rozrzedzonej, strukturach ciężkich lub lekkich, podporach basu, ażurach melodii, strzelistości fraz, przejrzystości tkanki, zwieńczeniu formy, słupach akordowych, etc. Można sądzić, że są to tylko pewne przenośnie w sformułowaniach, ale ich zakotwiczenie w zjawisku jest nie mniej solidne niż analogiczne zakotwiczenie określeń architektonicznych w podstawowych zasadach i elementach budownictwa.

Dzieło muzyczne bowiem, jak każde dzieło sztuki i nie tylko sztuki, oparte jest na pewnym schemacie każdorazowo nieco inaczej zrealizowanym, zbudowane jest z pewnego szkieletu konstrukcyjnego i nałożonych nań wypełnień i dekoracji, skutkiem tego analogie od strony rozpatrywania zależności owego kośćca i detalu są w istocie dość znaczne. W kompozycji musi także istnieć przyjęty z góry materiał budowlany

² M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t.I, Warszawa 1956, s. 97.

(w postaci wybranej skali), fundament tonalny (gama), szkielet konstrukcyjny (harmonia), który wypełnia się dopiero wątkami muru (melodie, głosy), a na to nakłada się dekorację (ozdobniki). Wybierając się ponad wszystko melodia (bez względu na rejestr) góruje nad budowlą dzieła muzycznego jak dach, wsparty na solidnych filarach, akordach.

Można by prześledzić funkcjonowanie powyższych bardzo skrótnie i w wielkim uproszczeniu nakreślonych zasad we wszystkich ważniejszych stylach historycznych muzyki i architektury.

Wystarczy jednak kilka wybranych przykładów.

"Śpiew gregoriański zdaje się zapożyczać od gotyku kwiecistość jego ozdób - zauważa Joris Karl Huysmans - wlatuje w górę jak gotyckie postrzępione iglice, staje się misterny jak muślinowe rzeźby rozet, koronkowe ozdoby żłobień, lekuchne i filigranowe niczym głos śpiewających dzieci.

Śpiew gregoriański jest powiewną i wartką parafrazą nieruchomych budowli katedr; jest bezcielesną i płynną interpretacją ówczesnych malowideł; jest uskrzydłonym przekładem, zarazem jest równie surową a giętką wieżą owej prozy łacińskiej, której gmach wzniesli ongiś mnisi żyjący w zamkniętych klasztorach, gdzieś z dala, na wyżynach jakby poza czasem".

Osobiście byłbym raczej skłonny przyrównywać chorał gregoriański do sakralnej architektury romańskiej. Wydaje się natomiast, że późne, gotyckie organum szkoły Notre-Dame (quadrupla Perotina, I poł. XIII w.) tak doskonale odzwierciedla wszystkie założenia architektury gotyku, że gdyby wykreślić obraz graficzny przebiegu dźwiękowego tych kompozycji, otrzymalibyśmy zaledwie schemat katedralnej nawy. Najniższy głos ciągnie nieprzerwanym pasmem jeden dźwięk, jak fundament czy może raczej cokolwiek, nad którym regularnie, rytmicznie pulsują ciężko ustawione podpory kwintowych paralelizmów w głosach wyższych a dopiero na ich tle pojawia się wznosząca strzeliście, nerwowa tkanka, nawarstwiająca melodię biegnącą szybkimi, powtarzającymi się, koronkowymi motywami, im wyżej, tym delikatniejszymi, jak służki i żebrowania, o wymowie świetlistej i metafizycznej.

Doskonałym odzwierciedleniem muzycznym zjawisk pokrewnych dekoracyjno-architektonicznym są na przykład klawesynowe miniatury Couperina (zm. 1733), gdzie na bardzo prostą strukturę akordowo-melodyczną nałożona została siatka ozdóbników w tak nieprawdopodobnej ilości, że - jak w dziełach szczytowego rokoka - przerosła dekoracji powierzchni całkiem zaciera nie tylko podstawowe założenia konstrukcyjne, ale także samą płaszczyznę ścian. Zostają przy tym znów zachowane podstawowe założenia wyrazowe i estetyczne stylu, analogiczne z założeniami plastycznej dekoracji rokoka.

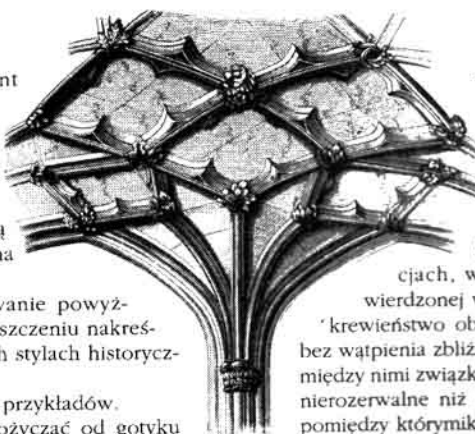
W muzyce bardzo charakterystyczny jest rozróżnienie w konstrukcyjnym myśleniu występujący pomiędzy barokiem, nastawionym na operowanie kategoriami czasu, a klasycyzmem, kładącym nacisk na kategorie przestrzeni dźwiękowej. Barokowe kształtowanie nieskończonej melodii, tak zwane snucie motywiczne, bliższe jest ciągnięciu wątku ceglanego, na którego tle ozdobne fryzy podobne są, wyeksponowanym z całości struktury muzycznej, tematów. W klasycyzmie motyw poddawany obróbce, przetwarzany w tak zwanej pracy motywicznej, pozostaje jednak monolitem jak kamienny cios. Barokowa wielowątkowość poziomych linii zostaje zastąpiona symetrią odpowiadających sobie wzajem elementów, usytuowanych według osi pionowej; zmienia się więc punkt ciężkości w pojmowaniu muzycznej przestrzeni z horyzontalnego na wertykalny.

Najpełniej można to zaobserwować porównując tkanke dźwiękową utworów Bacha i Beethovena.

U pierwszego splatające się według zasad kontrapunktu wątki, linie melodyczne fug, są wyrazem refleksji, kontemplacji upływającego w miarę wybrzmiewania dźwięków czasu, u drugiego nawarstwione motywy mają w sobie ciężar i energię potencjalną bloków kamiennych zawieszonych wysoko w przestrzeni.

W ostatnich latach analogie dające się zaobserwować w postmodernistycznym podejściu do dzieła muzycznego i architektonicznego są wprost zaskakujące; historyzm, cytaty, aluzje, stylizacje, estetyzowanie, ironia, układające się w jednorazowe lecz spójne syntezy, dają o sobie znać tak w gmachach, jak i w symfoniach.

Oczywiście trzeba zaznaczyć, że wszystkie te odniesienia są tylko próbą zestawienia pewnych odpowiedników, ponieważ kolosalne wprost różnice występujące między zasadami obowiązującymi



w tworzeniu dzieł obu sztuk, wynikające z ich tworzywa, wynikające z ich funkcji są nie do przekroczenia. Architektura jest sztuką zakorzenioną w konieczności, podczas gdy muzyka dzisiaj jest już wyłącznie przejawem luksusu. Jest jednak inny punkt odniesienia, który obie sztuki łączy: osadzenie w matematyce, w proporcjach, w harmonii, tyleż pojmowanej ogólnie, co utwierdzonej w żelaznych zasadach. To niewątpliwie pokrewieństwo obu dziedzin. Owo zakotwiczenie w liczbie bez wątpienia zbliża muzykę do architektury silniej i wytwarza między nimi związki, przynajmniej genetycznie pewne, bardziej nierozdzielne niż między architekturą a malarstwem czy też pomiędzy którymkolwiek innymi ze sztuk.

Do jakiego stopnia muzyka związana jest z matematyką, z wylczeniami, nie tylko od strony swego czysto fizycznego charakteru, ale i od strony konstrukcji dzieła i jego symbolicznej wymowy, świadczy cała teoria muzyki i jej miejsce w nauce od najdawniejszych czasów. Poczynając od pitagorejskiego podziału struny, przez przynależność do średniowiecznego *quadrivium*, poprzez wszelkie spekulacje liczbowe charakterystyczne dla średniowiecza, proporcje i podziały wartości rytmicznych, poprzez wszelkie wylczenia i domysły akustyczne następnych stuleci, aż do ostatecznego wypracowania systemu harmonicznego (J. Ph. Rameau, 1722), opartego na ścisłych zasadach czyli swego rodzaju dźwiękowej logice, muzyka związana jest z liczbą, wzniesiona na jej fundamencie, tak nierozdzielnie jak tylko architektura, jak żadna inna ze sztuk. Przynajmniej od XIV w. do dziś wszystkie dzieła muzyczne w systemie *dur-moll*, a więc przytłaczająca większość, od której wyjątki stanowią tylko eksperymenty naszego stulecia, oparte są na komórce tercjowej, która w harmonii spełnia rolę modułu podobną do roli modułu architektonicznego.

Zarówno bowiem dzieło architektoniczne jak i muzyczne miało być w swoich pierwotnych założeniach symbolicznych i estetycznych odzwierciedleniem idealnej budowy wszechświata, owej kosmicznej *harmonia mundi*. I od owego groźnego wypadku u zarania dziejów, kiedy to muzyka okazała się pod murami Jerycha potężniejsza od architektury, czy też silniej związana z niebem, obie sztuki nie wchodziły sobie w drogę, a przeciwnie, wzajemnie się dopełniały i wzbogacały.

Dziedzina, która na matematycznej podstawie łączy w praktyce architekturę i muzykę jest oczywiście akustyka, która o tyle wpływała na rozwój obu sztuk, co sama rozwijała się dzięki ich współpracy. Wraz z doskonaleniem się architektury sakralnej rozkwitały również dzieła muzyczne, wypełniające kościelne wnętrza. Kształt i proporcje chóru świątyń, czy też tego wydzielonego pomieszczenia, które dla odróżnienia nazwano - nie bacząc na tautologię - chórem muzycznym, a także poziom umieszczenia organów, empor i trybun śpiewających, wynikały z doświadczeń budowlanych i akustycznych wylczeń, a poprzez kształt budowli sakralnych oddziaływały z kolei na strukturę dzieł muzycznych.

Słynny jest przykład weneckiej polichoralności, o której twierdzi się, że przynajmniej w części była wynikiem planu przestrzennego bazyliki św. Marka. Skomplikowana architektura tego wnętrza, jego nienajlepsza akustyka, miała wpłynąć na podział chórów weneckich na kilka grup umieszczonych w paru różnych punktach poszczególnych naw. Podobnie plan przestrzenny kaplicy wersalskiej wynika między innymi z ideału akustycznego, gdzie połączenie korytarzy komnat królewskich bezpośrednio z emporą daje przy ceremonialnym wejściu niepowtarzalny, wysmakowany efekt tyleż wizualny, co brzmieniowy.

Wysokość wież kościelnych również związana jest nie tylko ze względami czysto architektonicznymi, symboliką i estetyką, ale także z donośnością dzwonów, szczególnie w ich rozbudowanych muzycznie postaciach, tak zwanych *carillonach*, wygrywających potężne kuranty.

Dzwony wieżowe, stanowiące niebagatelne dopełnienie architektonicznego, urbanistycznego i krajobrazowego charakteru kościołów, miast i górskich kotlin, stały się z kolei wtórnie tematem licznych samodzielnych utworów muzycznych o charakterze programowym, ich przykładów dostarcza dorobek klawesynowy Couperina czy też smyczkowy Marina Marais, twórcy niezwykle arcydzieła tego rodzaju, *Dzwonów od św. Genowefy na Wzgórzach w Paryżu* (Sainte-Genevieve-du-Mont, obecny Panteon, 1723).

To, co dziś traktuje się przeważnie jako swoiste ubarwienie architektury wieżowej, a więc, obok kościelnych dzwonów, sygnały wysyłane ze średniowiecznych *heffrois*, hejnały i fanfary rozbrzmie-

3. J.K. Huysmans. *W drodze*, Warszawa 1960, s. 39-40.

wające z murów obronnych, wież i platform bram miejskich, kuranty zegarowe czy - sięgając jeszcze dalej - śpiewy muezzinów na szczytach minaretów, należałoby poważnie rozpatrywać w powiązaniu ze skomplikowaną genezą religijną i socjalną społeczeństw, gdyż często mamy do czynienia ze zjawiskami, w których wypadku myli się przyczynę z efektem.

Szczególnie wrażliwym na współpracę muzyki i architektury punktem budowy są, ze względu na specjalne walory akustyczne, wszelkiego rodzaju kopuły. Kto wie, czy jednym z pierwszych doświadczeń, na wpół jeszcze przypadkowych, wykorzystania kopuły dla uzyskania specyficznego brzmienia zespołu nie jest twórczość Jana Sebastiana Bacha z weimarskiego okresu. "Organy były umieszczone dość niezwykle - opowiada o tym Ernest Zavorský - w drewnianej kopule, gdzie znajdowało się jeszcze dosyć miejsca nie tylko dla 20 muzyków, ale i dla śpiewaków, dla klawesynu i dla szafy mieszczącej instrumenty i nuty. Kopułę można było oddzielić od kościoła drewnianą klapą o rozmiarach 6x6 m, którą zasuwano się otwór skierowany w dół kościoła, normalnie ogrodzony barierką. Tu, w tej kopule, odbywały się próby dworskiej kapeli, oczywiście przy zamkniętej klapie - w myśl rozporządzenia kurfursty z marca 1714. Trudno dziś powiedzieć, czy dzięki szczególnemu umieszczeniu organów i kapeli pod kopułą muzyka w kościele brzmiała dobrze czy źle; być może że sklepienie kopuły korzystnie odbijało dźwięk na kościół"⁴.

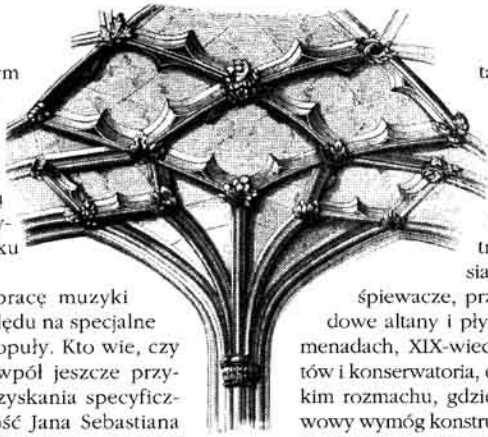
Po raz pierwszy planowo wykorzystał akustyczną odrębność kopuły dla efektów artystycznych dzieła muzycznego Etienne Nicolas Méhul (1763-1819), jeden z najbardziej awangardowych kompozytorów w służbie Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Swe dzieło *Chant national du 25 messidor* (VIII r.), sławiące zwycięstwa Napoleona, wystawił 14 lipca 1800 r. w Panteonie, gdzie w specjalnie obranych miejscach kazał rozmieścić trzy różne orkiestry, zaś w samej kopule zainstalował chór żeński, dwie harfy i waltornie, uzyskując tym sposobem szczególnie koloryt muzyki "aniel-skiej". Było to zapewne pierwsze świadome i celowe operowanie kolorystyką i przestrzenią dźwiękową wynikającą z sytuacji architektonicznej, w poziomie i w pionie, w historii muzyki.

Na inny pomysł wpadł drugi z rewolucyjnych kompozytorów francuskich, Ignace Pleyel (1757-1831), który w symfonii programowej wystawionej w katedrze w Strasburgu 10 sierpnia 1793 r., *La Révolution du 10 Aout ou Tocsin allégorique* przewidział finał zbudowany z polifonicznego splotu patriotycznych pieśni, na który nakładały się wszystkie dzwony miasta. Kompozycja ta jest dziś nie do odtworzenia, partytura spaliła się podczas wojny francusko-pruskiej.

W wypadku podobnych zabiegów dzieło muzyczne - wychodzi już ponad i poza architekturę i nabiera charakteru owej symbolicznej czy mistycznej kopuły sztuki wzniesionej ponad wszystkim, abstrakcyjnej, zamykającej przestrzeń rzeczywistości i niereczystości - *musica mundana*. "Takóż z ciebie - zwraca się Rilke do Beethovena - podniósł się wzlot naszych opadów i ponad światem wzniosł sklepienie Muzyki"⁵.

Muzyka wyrwała się ponad architekturę i ponad miasto już od najdawniejszych czasów. Na miniaturach średniowiecznych rękopisów muzyka niemal zawsze towarzyszy architekturze i dąży do przekroczenia jej granic, na wizerunkach dawnych miast zza blanków obwarowań, ze szczytów wież, z balkonów budowli zazwyczaj wychyla się instrument baczego trębacza gotowego uderzyć na alarm czy róg wzniesiony w górę, szycujący się do wydania głosu.

Badacze obu dziedzin, zagłębieni w drobiazgowie tajniki warsztatu, zwykle odnoszą się do pokrewieństwa zestawianych tu sztuk dość sceptycznie, natomiast dla twórców innych artystycznych gałęzi, głównie pisarzy i poetów, doszukiwanie się wspólnoty wszystkich sztuk, ogląd dorobku europejskiej kultury jako całości spiętej wspólnymi, choćby nawet bardzo ogólnymi zasadami, był zawsze niezwykle pociągający. Joris Karl Huysmans tak na przykład pojmował tę wspólnotę: "W owym cudownym średniowieczu, kiedy to sztuka, w łonie kościoła hodowana, wyprzedziła śmierć i dotarła aż do progów wieczności, aż do Boga, człowiek po raz pierwszy, a może i ostatni, odgadł, uświadomił sobie pojęcie boskości i niebiańskiego kształtu zharmonizowane i przewijające się przez wszystkie dziedziny sztuki.[...] Istniał wówczas między artystami ścisły związek mózgów, jednoczyli się ich dusze. Malarze sprzymierzali się z architektami w dążeniu do tego samego ideału piękna - połączyli tą samą wiecznotrwałą harmonią katedry i pos-



tacie świętych [...], z którymi słowa śpiewu gregoriańskiego nabierały subtel-nego pokrewieństwa"⁶.

Budowle wznoszone specjalnie na potrzeby muzyki to związek obu sztuk sięgający najdawniejszych czasów, począwszy od greckich amfiteatrów, przez trybuny zamkowych sal balowych i biesiadnych, przez teatry dworskie, cechowe izby

śpiewacze, przez gmachy operowe i filharmonie, ogrodowe altany i pływające barki, muszle w parkach i na promenadach, XIX-wieczne salony muzyczne, muzea instrumentów i konserwatoria, do współczesnych sal koncertowych o wielkim rozmachu, gdzie odpowiednia akustyka stanowi podstawowy wymóg konstrukcyjny, dając nadzwyczajne efekty. W dawnych epokach nie tylko architekci projektowali przestrzeń dla muzyki, zajmowali się tym również muzycy i teoretycy muzyki; zachowały się na przykład plany sali koncertowej wykonane przez angielskiego muzykopisarza z XVII w., Thomasa Mace.

Znane są też liczne wypadki gigantycznych koncertów muzycznych przedsięwziętych w budowlach wzniesionych w całym innym celu, głównie o charakterze okazjonalnym jak londyński Cristal Palace czy liczne inne pawilony wystaw światowych; w nowszych czasach często oddawano muzyce obiekty architektury inżynierskiej, nie nadające się już do pierwotnego przeznaczenia, jak hala targowa lipskiego Gewandhausu czy londyński dworzec Charring Cross.

W roku 1844 w pawilonie wystawy Przemysłowej w Paryżu jeden z największych zapewne w historii koncertów, na 1022 wykonawców, prowadził Hector Berlioz. "Mielśmy odbyć próbę generalną - wspomina kompozytor - w budynku Wystawy, gdzie wybrałem dla koncertu wielki środkowy czworobok, zwany salą maszyn. W sam przeddzień tej ważnej próby, gdy cięśle pracowali nad zbudowaniem mojej estrady, sala nie była jeszcze wolna. Wielka ilość żelaznych maszyn zalegała miejsce przeznaczone dla publiczności. [...] Po próbie - nowy koszmar. Liczni słuchacze, którzy na niej byli, zbliżyli się do mnie, oświadczając jednogłośnie, że trzeba poprawić estradę i że wskutek ustawienia chóru przed orkiestrą nie można usłyszeć ani jednego dźwięku instrumentów. Wystawcie sobie orkiestrę złożoną z pięciuset instrumentalistów, której nie słyhać. Natychmiast sześćdziesięciu robotników zabiera się do roboty, przecinają na dwie części estradę, której płaszczyzna była o połowę za mało nachylona, obniżają o trzy metry przednią część, przeznaczoną dla chóru, i odsłaniają w ten sposób orkiestrę, dla której ostatnie stopnie zresztą jeszcze podwyższają. To nowe ustawienie musiało niechybnie dać słyszeć instrumenty mimo nikłej akustyki miejsca"⁷.

Tego rodzaju opisy, które pokazują ściśle współdziałanie architektury i muzyki w praktyce codziennej, rzutkość i energię wkładane w artystyczne przedsięwzięcia i zdobywanie doświadczenia akustycznego, dzisiaj, mimo obecnego postępu techniki, brzmią dla nas jak bajka. Nikt by dziś nie przebudowywał nawet prowizorycznej estrady dla ponad tysiąca muzyków w przeddzień występu. Budynek, o którym opowiada Berlioz, został rozebrany po owym gigantycznym koncercie. Na marginesie warto wspomnieć, że Berlioz był pierwszym kompozytorem, który poważnie myślał o wprężeniu nowoczesnej techniki w służbę muzyki, a także autorem pierwszego utworu poświęconego drodze żelaznej (1848).

Z architektonicznych przedsięwzięć mniej powszechnych można przytoczyć belwederki muzyczne na bramach triumfalnych, jaki na przykład wzniesiono we Wrocławiu w roku 1577 dla Rudolfa II. Ale warto też wspomnieć rozsiane tu i ówdzie dawne sale o akustyce dziwnej, tajemniczej, specyficznej, jakich nie brak w rozlicznych klasztorach czy zamkach, a także owe magiczne pomieszczenia i groty, gdzie na skutek szczególnych akustycznych odbić głos czy szepot z oddalonego, niewidzialnego źródła nadnaturalnie dochodzi i potężnieje.

Tak jak architektura zwykle dopomaga muzyce w uzyskaniu pełni i świetności, tak można znaleźć i przykłady przeciwnie, muzyki w służbie architektonicznej dekoracji. Początki tego zjawiska wiodą się oczywiście z malowideł i płaskorzeźb ściennych Egiptu, Grecji i Rzymu. Na marginesie wspomnę tylko starożytne trąby rzymskie na spiralnym reliefie kolumny Trajana, które w okresie Wielkiej Rewolucji Francuskiej kazał skopiować Bernard Sarrette, twórca instytucjonalnej muzyki sankiulotów, a które okazały się niezastąpione w interpretacji plenerowych dzieł wokarno-instrumentalnych, tworzonych na potrzeby świąt i rewolucyjnej propagandy.

4. E. Zavorský, *J.S. Bach*, Warszawa 1979, s. 62-63.

5. R.M. Rilke, *Malte*, Warszawa 1958, s. 87.

6. J.K. Huysmans, *op. cit.*, s. 37-38.

7. H. Berlioz, *Z pamiętników*, Kraków 1966, s. 249-250.

KRZYSZTOF LIPKA

Postacie biblijne z instrumentami częste w rzeźbie architektonicznej (tympanon w Trzebnicy) czy na witrażach, tłumy wygrawajanych aniołów i puttów gnieźdzące się na barokowych ołtarzach, liczne muzykalia wplecione w panoplia, sztukaterie i groteski (że wspomnę tylko Drzwi Gnieźnieńskie, Kaplicę Zygmuntowską i niezwykle muzykujące zwierzęta z Bodzentyna), instrumenty i muzycanci na rzeźbiarskim wystroju trybun śpiewaczych (della Robbia), pyszne prospekty organowe setkami przyczyniają się do upiększenia i wzbogacenia wnętrza i bryły najwspanialszych europejskich budowli, w czym oczywiście prym wiedzie katedralna rzeźba francuska.

Również, choć zapewne bez podobnej profuzji, można by mnożyć przykłady tematyki architektonicznej w muzyce, trzeba jednak zaznaczyć, że są one zazwyczaj jedynie tłem akcji. Zdarzają się także obrazy urbanistyczne czy tematy architektoniczne jako samoistne przedmioty dźwiękowego opisu. Do tych ostatnich należą na przykład zamki *St.-Germain-en-Laye* z I Suite Wielkiego Couperina, *Wyszebrad* Smetany, *Schonbrunner-Walzer* Lannera czy też *Stary Zamek z Obrazków z wystawy* (W. Hartmanna) Musorgskiego. *Zamek na Czorsztynie* K. Kurpińskiego to już jedynie sceneria wypadków, podobnie jak zamczyska w *Fidelio* Beethovena, *Tosce* Pucciniego i in., pojawiające się dla kolorytu tam, gdzie potrzebna atmosfera ponurej twierdzy. Jest to tylko rodzaj sztafetu czy też dekoracji scenicznej, wśród której architektura zajmuje przecież czołową pozycję, wliczając w to tak popularne w baroku maszyny sceniczne i wszelkie architektoniczno-przestrzenne efekty teatralne. Dekoracje dla sceny wykonywali często bardzo wybitni architekci, a wśród nich Bibiena, Juvarr, Schinkel. Do opery *Dardanus* Rameau w roku 1760 oprawę plastyczną wykonał Pierre-Antoine de Machy posługując się rysunkami Piranesiego.

Jednym z efektów, które w sposób specyficzny łączą architekturę i muzykę jest zjawisko echa. Imitowane w kompozycjach już od późnego średniowiecza (Vaillant, Wolkenstein), choć przyjmuje się za jego początek pewne dzieła renesansu (H. Isaac), szczyty powodzenia osiągnęło w barokowej muzyce scenicznej i programowej, by z powodzeniem dotrzeć do naszych dni (Hindemith, Migot). Jest to jeden z tych zadziwiających węzłów, jakie potrafi zacierać sztuka: echo - to, co w architekturze (jak i w naturze) powstaje samoczynnie i czym architektura nauczyła się operować w sposób celowy i wyszukany, właśnie na potrzeby akustyczne, echo które najpewniej zapewne wzbudza właśnie muzyka, dzieło muzyczne - jakby mało mu było przykładów spontanicznych - nauczyło się naśladować przez stosowanie specjalnych chwytów dźwiękowych i manier wykonawczych.

Apogeum zespolenia w teatrze muzyki i architektury znajdujemy w dramatach Wagnera, gdzie - pomijając liczne w innych dziełach mistrza z Bayreuth zamki - swoistą koroną samej idei *Gesamtkunstwerk* i zrównania sztuki z religią jak w *Parsifalu* Cud Wielkopiątkowy na Monsalvacie, kiedy zostaje na scenę wprowadzona liturgia, a ukazana przestrzeń nabiera znaczenia przestrzeni sakralnej.

Tematem utworów muzycznych bywają także fragmenty przestrzeni miejskiej ("rynek w Limoges" z *Obrazków z wystawy* Musorgskiego) czy też całe aglomeracje, przy czym - w najbardziej udanych przypadkach - muzyka rzeczywiście charakterem oddaje typ czy klimat urbanistyczny danego miasta. Oczywiście w takich sytuacjach dominują w dziełach muzycznych cechy nie zawsze aufonizowane ludzkich skupisk, ale przede wszystkim wystylizowane odgłosy miast, hałas, harmider, zgłęb. Niedosięgniętymi mistrzami takich obrazów dźwiękowych byli dawni twórcy polifonii wokalnej, operujące onomatopcją, Clement Janquin (1480-1560), autor *Odgłosów Paryża* i Orlando Gibbons (1583-1625), twórca *Odgłosów Londynu*. Oprócz maestrii muzycznego naśladownictwa ich dzieła są wyrazem niepowtarzalnej wirtuozerii wokalnej i pełnej sympatii dla rodzących się wielkich skupisk ludności, satyry. W późniejszych czasach nikt nie považał się z tymi arcy mistrzami dawnej polifonii konkurować i następne muzyczne freski odgłosów miast są już czysto instrumentalne.

Do przykładów o rzadkiej pod względem malarstwa dźwiękowego doskonałości należy *Amerikanin w Paryżu* Geor'ge'a Gershwina, a także replika francuska na tę kompozycję, *Francuz w Nowym Jorku*, oba utwory są ironiczno-lirycznymi obrazkami rodzajowymi, w których rewelacyjnie wprost splatają się wrażenia z połączeń aury architektoniczno-urbanistycznej dwóch miejskich molochów, jednego, zastanego na miejscu podróży i drugiego, pozostawionego czy też przywiezionego przez bohatera w sobie. Mimo szerokiej palety dźwiękowej, jaką zapewniają mnogie

instrumenty (szczególnie dęte) w naśladownictwie ulicznego ruchu, dwudziestowieczna maestia orkiestrowa wydaje się jednak błada przy geniuszu wspomnianych mistrzów renesansu.

Liczne opery i balety naszego stulecia wykorzystują także tematykę miejską, ze szczególnym naciskiem na charakter środowiska sprzyjającego wydarzeniom i zjawiskom socjalnym, możliwym wyłącznie w wielkich aglomeracjach. Do takich należą utwory zakorzenione jeszcze w romantyzmie, jak *Carmen* Bizeta czy *Cyganeria* Pucciniego, liczne dzieła ekspresjonizmu, w tym Berga i Hindemitha oraz późniejsze: *Opera za trzy grosze* Brechta-Weilla, *Cudowny mandaryn* Bartoka, *Konsul* Menottiego, *Wielkie miasto* Aleksandra Tansmana i in.

Życie dawnych mistrzów kompozycji zupełnie nie było podobne do życia architektów, choć i tu dają się wyodrębnić pewne analogie, jak choćby działalność wszelkich towarzystw śpiewaczych, organizacje mieszczańskie powoływane na wzór budowlanych strzech, które zazdrośnie chroniły tajników kunsztownego komponowania pieśni popisowych, szykowanych na turnieje. Klimat tych stowarzyszeń i urządzanych przez nie zawodów znakomicie oddał Wagner w *Śpiewakach norymberskich*.

Można jednak wymienić setki muzyków (nie tylko popularny przykład Bacha związanego z kościołem św. Tomasza w Lipsku), których - posługując się samymi paryskimi przykładami - życie upłynęło w cieniu architektonicznych arcydzieł, od Leonina i Retotina, nierozłącznie związanych z katedrą Notre-Dame w XII i XIII w. począwszy, przez barokowy ród Couperinów, którego dziesięcioro przedstawicieli kolejno działało przy kościele St-Gervais-St-Protais blisko dwa stulecia, aż do Widora, który ponad pół wieku spędził za pulpitem organów St-Sulpice. Wielcy kompozytorzy, którzy tworzyli na potrzeby kościoła, pozostawili arcydzieła, które nierozzerwalnie związane są z najwspanialszymi budowlami dawnych wieków. Obok dorobku przedstawicieli paryskiej szkoły Notre-Dame, dwa największe arcydzieła sakralne XIV w. wiążą się z kolejnymi katedrami: napisana na potrzeby ceremonii koronacyjnej w Reims *Msza Notre-Dame* Guillaume'a de Machaut i słynna anonimowa *Msza z Tounai*, najstarszy zachowany jednolity cykl mszalny. Następnie można kontynuować ten ciąg, wymieniając dzieła szkoły burgundzkiej związane z katedrami w Dijon i Cambrai, itd., itd. Wszystko to wynika z nierozzerwalnego w dawnych wiekach łączenia zawodu muzyka ze stanem duchownym czy bodaj kościelnymi prebendami.

Natomiast powiązanie zawodu muzyka i budowniczego należy do wyjątków, wśród których od biedy mielibyśmy nasz kompozytor i wierszopis, autor *Gościńca albo krótkiego opisanie Warszawy*, Adam Jarzębski, raczej nadzorca budowy niż konstruktor. Tenże Jarzębski z upodobaniem tworzył utwory instrumentalne tytułem nawiązujące do budowli (*Nova casa*) i miast: *Berlinesa*, *Königsberga*, *Küstienella* (Kostrzyn), *Norimberga*, *Spandesa* (Spandau).

Inni kompozytorzy jako główny punkt zainteresowań obrali sobie muzyczne portretowanie ukochanych miast, jak Respighi Rzymu, albo przynajmniej jedno dzieło poświęcali miastu, które, z różnych zresztą powodów, stało się dla nich szczególnie, jak dla Szostakowicza Leningrad. Słynne symfonie Mozarta natomiast: *Paryska*, *Lincka*, *Praska*, noszą nazwy nadane przez miłośników twórczości kompozytora, odnoszące się do miejsca powstania bądź prawykonywania dzieła. Podobnie symfonie Haydna: *Paryskie*, *Oksfordzkie*, *Londyńskie*, wiążą się z zamówieniami muzycznych towarzystw, miejscami powstania i prawykonywania.

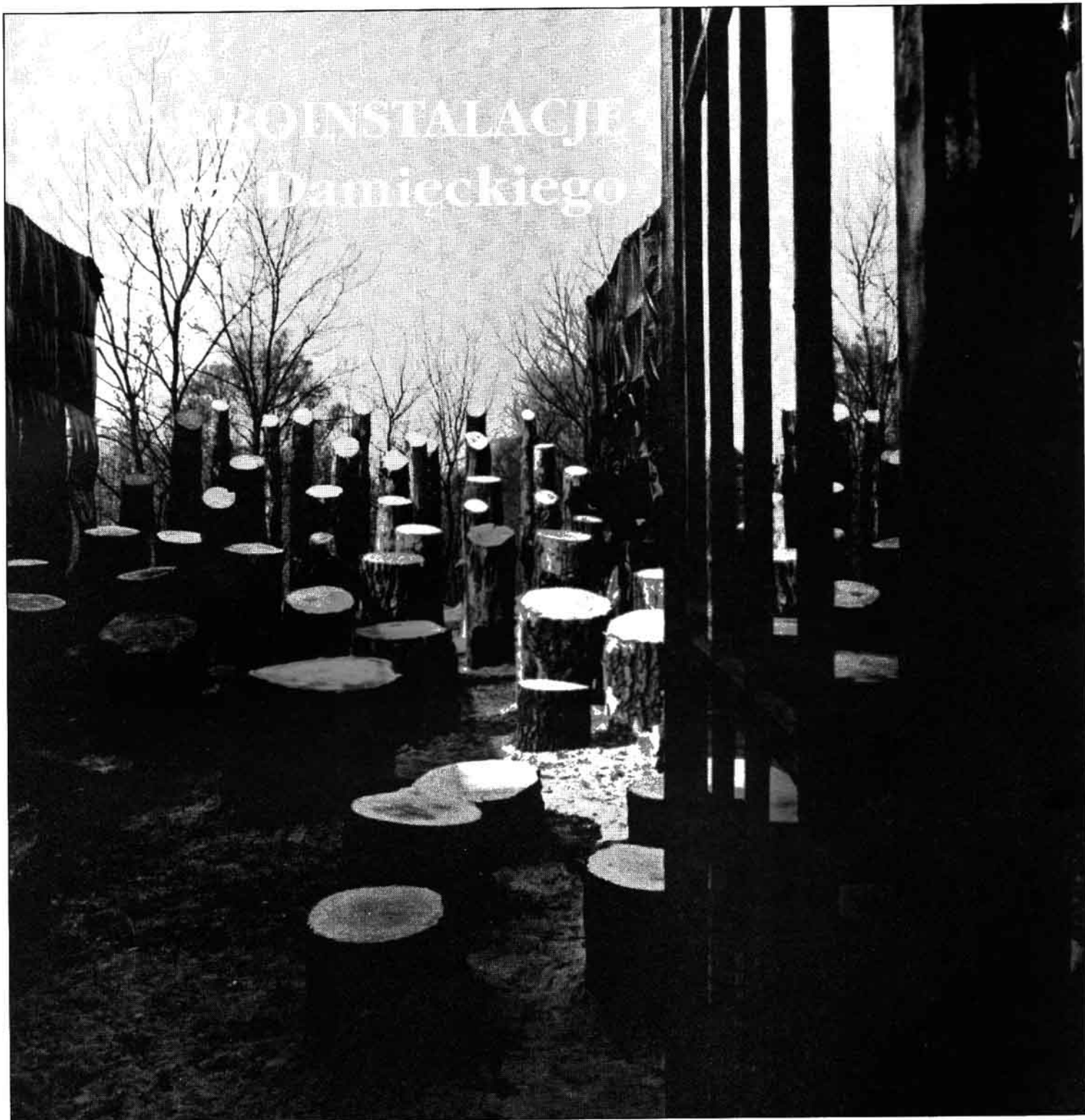
Przy wszystkich tych niciach, którą łączą architekturę z muzyką, niektórych bardzo silnych i trwałych, innych nader wnikliwych i zawitych, uwagę zwraca fakt, że wspólnota obu tych sztuk tam często okazuje się niewątpliwa, gdzie pojawiają się cechy różniące tak architekturę, jak i muzykę od sztuk pozostałych; czyli ich zbieżności wynikają może bardziej właśnie z odmienności, niż z samych pokrewieństw, z ich swoistości, niepowtarzalnej specyfiki.

"Jeżeli od plastyki średniowiecza spoglądało się wstecz ku starożytności - powiada Rainer Maria Rilke - i dalej poprzez starożytność ku początkom niewypowiedzianej przeszłości, czyż nie wydawało się, że dusza ludzka domagała się wciąż na nowo, w promiennych lub trwożnych momentach zwrotnych, takiej sztuki, która daje więcej niż słowo i obraz, więcej niż porównanie, pozór, tego skromnego utrwalenia jej tęsknot czy lęków?"

Otóż więcej niż porównanie i pozór, więcej niż słowo i obraz dają jedynie dwie ze wszelkich możliwych sztuk - muzyka i architektura. ■

WIĘCEJ NIŻ SŁOWO I OBRAZ

TRZY MAKROINSTALACJE JACKA DAMIECKIEGO



Trzy makroinstalacje Jacka Damieckiego symbolizują także czas, w którym powstały - lata siedemdziesiąte, lata osiemdziesiąte, lata dziewięćdziesiąte.

Pierwsza z nich związana oficjalnie z 30-tą rocznicą wyzwolenia Warszawy w podtekście autorskim niosła 30-tą rocznicę Powstania Warszawskiego, była realizacją lat gierkowskich i wykorzystywała istniejącą wówczas gigantomanię. Została zrealizowana na placu zwanym wówczas Placem Zwycięstwa. Nigdy przedtem nie było tak wielkiej instalacji w tym miejscu i chyba już nigdy się nie zdarzy. Andrzej Oseka dostrzegł w niej coś innego, coś co wyrывało wtedy z codzienności, wyznosiło wyobraźnię daleko w czas i przestrzeń. Pisał: "przechodźnię ma poczucie, że porusza się na prawach wyjątkowych, odmiennych niż prawa codzienności". Było to wtedy czymś niezwykłym.

Druga powstała nie na placu publicznym lecz w domu - pracowni artysty.

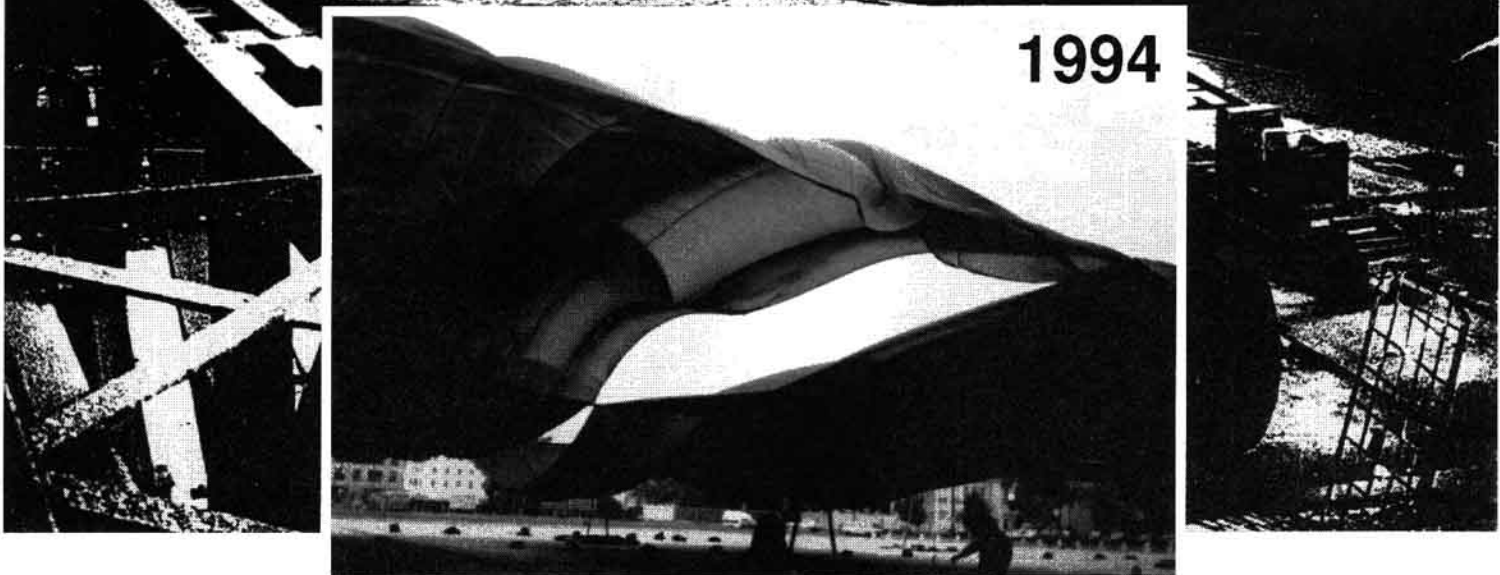
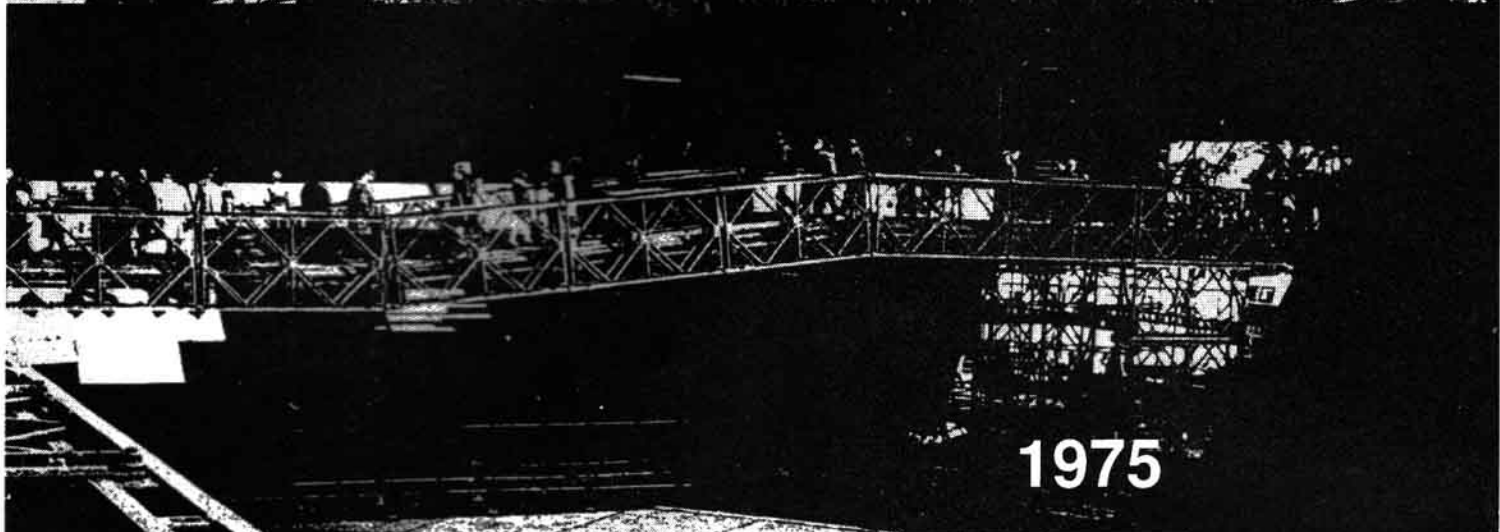
Współautorem był belgijski przyjaciel Jan Goots. Ścięte pnie drzew przenikające ściany pracowni stworzyły dzieło nazwane powiększaniem przestrzeni. W prywatnej księdze znalazł się wpis, mówiący, że są to dwa pochody, pochód życia i pochód śmierci. Autor pięć lat później napisał w katalogu swej wystawy: "Życie jest dla mnie formą śmierci".

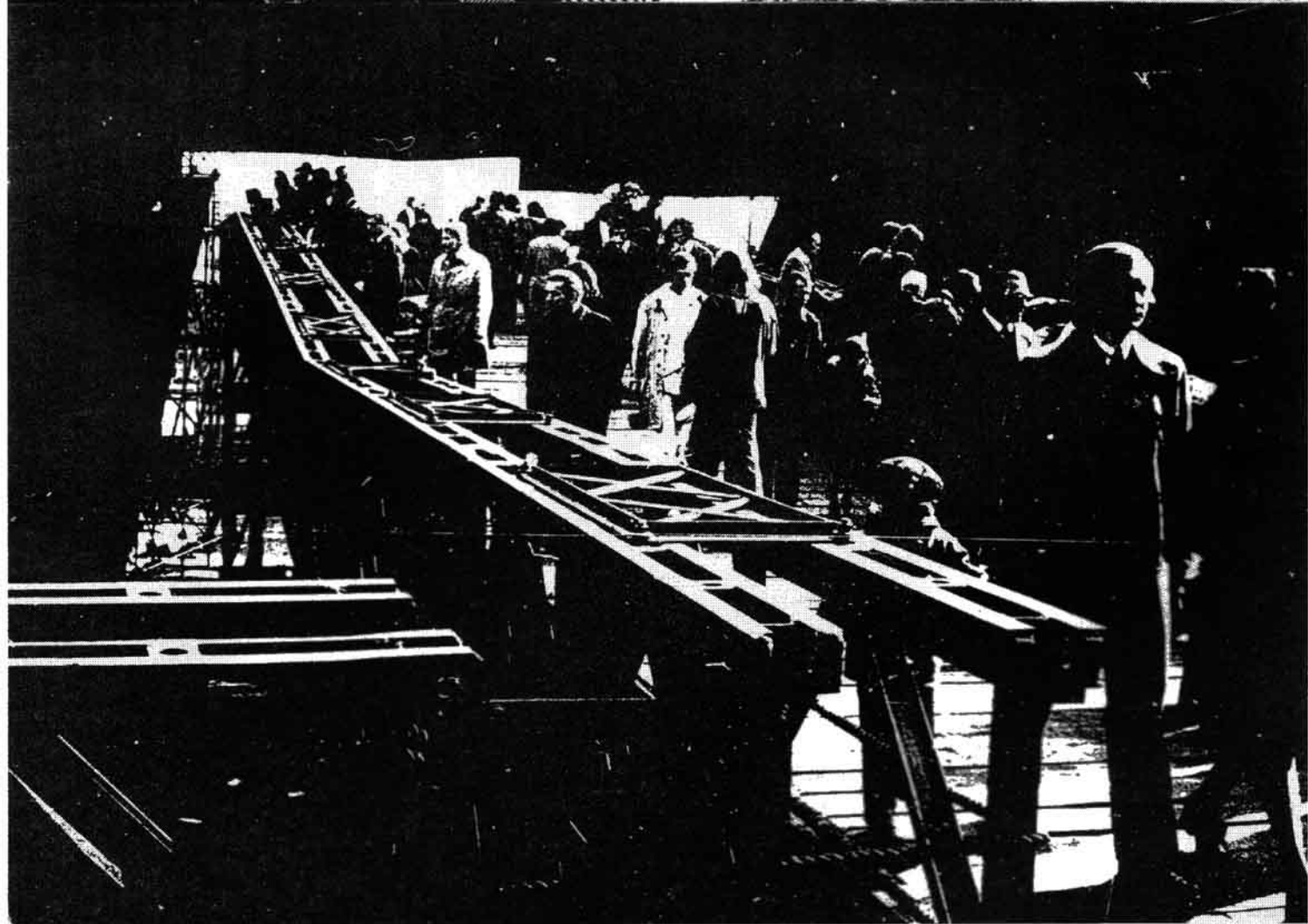
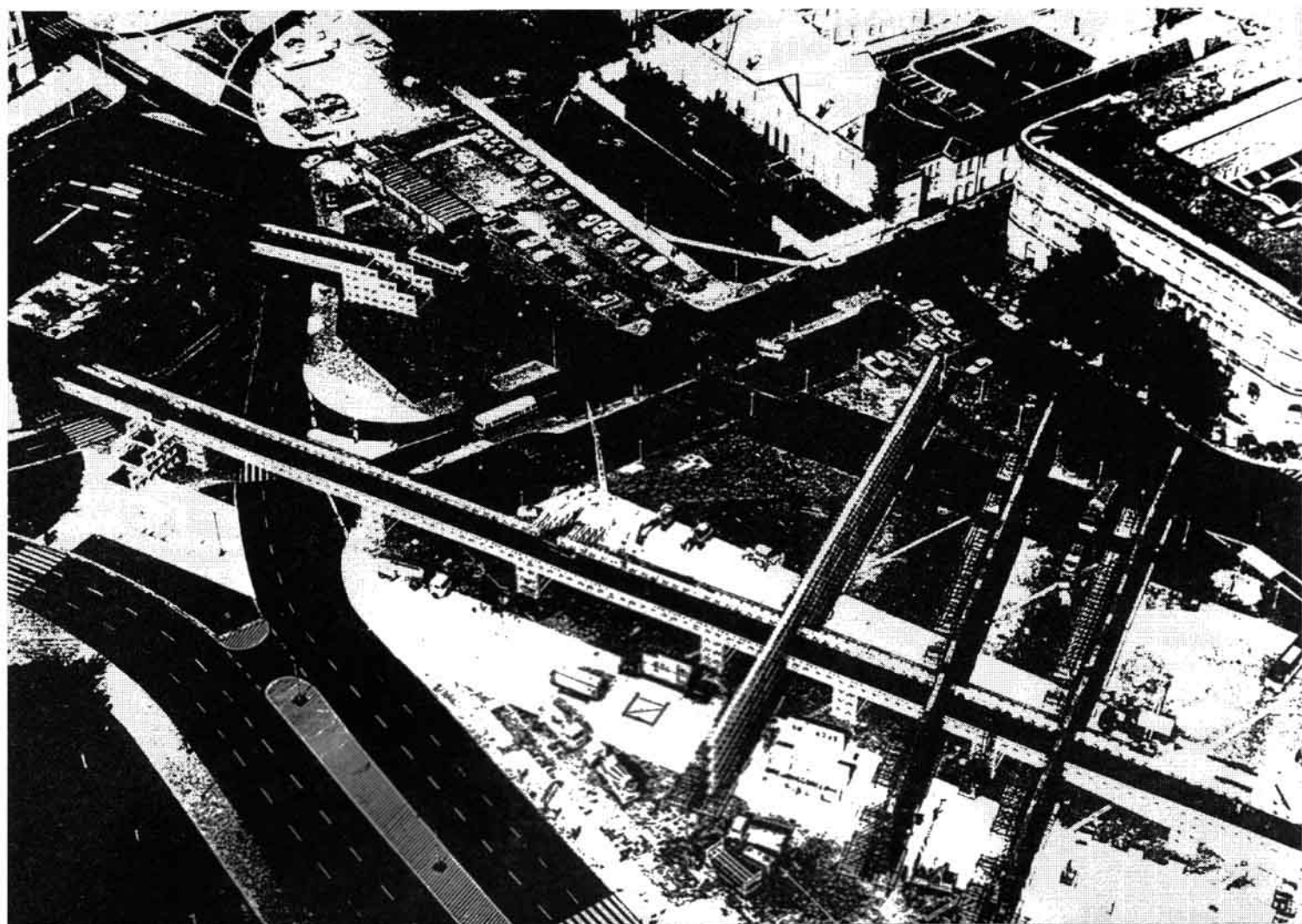
Trzecia, na tym samym placu co pierwsza, lecz z przywróconą nazwą Placu Marszałka Piłsudskiego była już wprost holdem ku czci Powstania Warszawskiego.

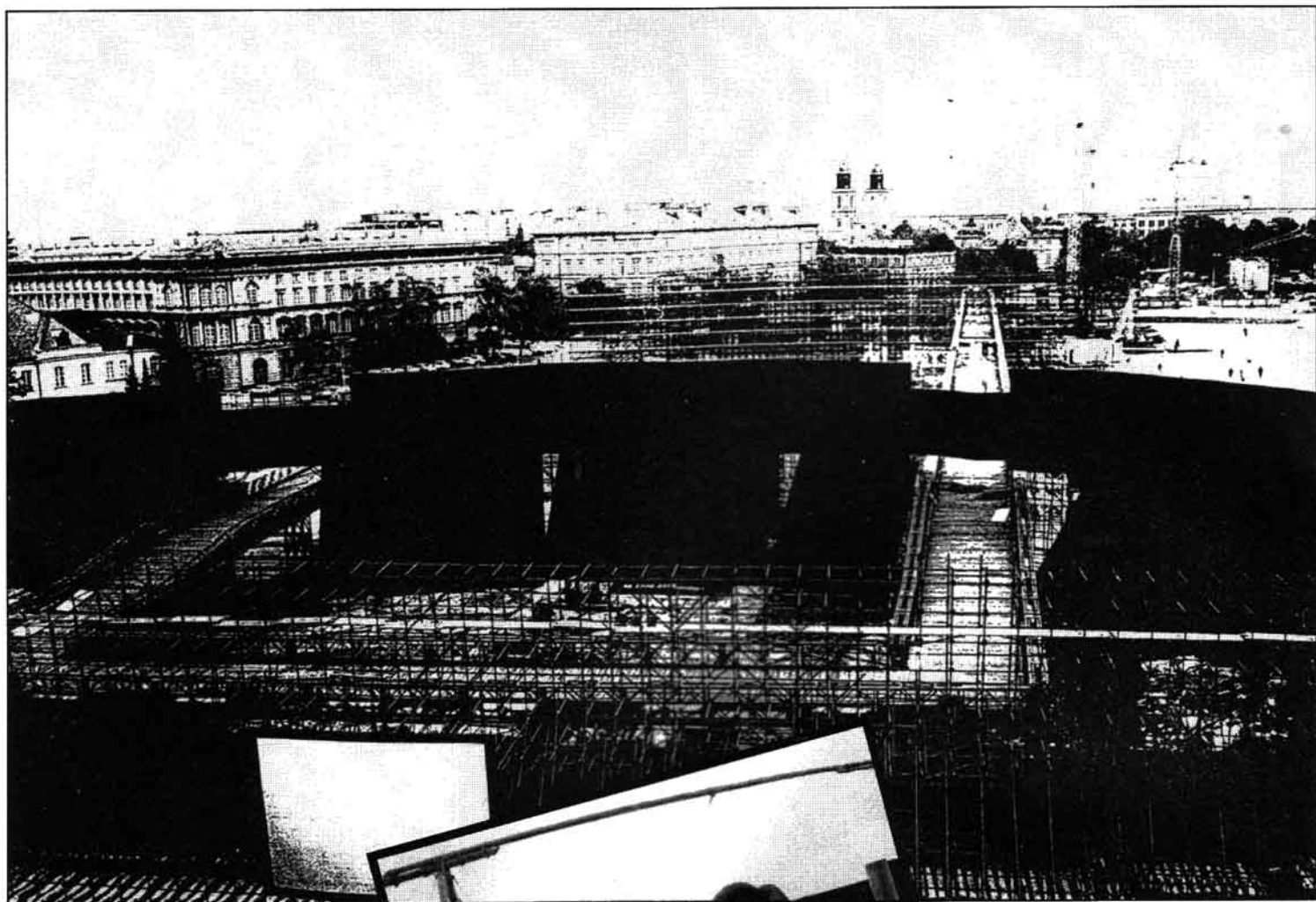
Zawarło się w niej osobiste doświadczenie sierpniowych i wrześniowych dni sprzed pięćdziesięciu lat, dołączyło doświadczenie szymbornika i artysty dla którego świadomość świata to płynięcie i lot jako forma trwania.

Trzy makroinstalacje znalazły swój czas ale przekroczyły go. Wszystkie są powiększaniem przestrzeni, płynięciem i lotem ku czemuś więcej, ku czemuś innemu. /jtk/









MARTA LEŚNIAKOWSKA

Wychodząc z etymologicznego pnia słowa architektura: **ARCHE** (gr. grunt, zasada, początek) i **TEGO, TECTUM** (łac. przykrywać, chronić), architektura była/jest różnie definiowana. Z istniejących jakoby dwóch tysięcy definicji (?), kilka należy do podstawowych.

To **SZTUKA MECHANICZNA/RZEMIOSŁO** - powiadano w antyku (Cyceron) i aktualizowano jeszcze w XIX w. Architekci to ci, którzy "budują domy" (Sokrates), zaś **BUDOWNICTWO** obejmuje trzy dziedziny: budowę domów, machin i konstrukcję zegarów (Witruwiusz ok. 23 r. p.n.e.), co w średniowieczu wiązano z osobą pierwszego człowieka Adama i apokryficzną legendą o jego przynależności do miejskiego cechu cieśli.

To **NAUKA**, bowiem *ars sine scientia nihil est* (praktyka budowlana bez wiedzy geometrycznej jest niczym), powiadał w końcu XV w. francuski budowniczy Mignot, uczestnik sporu wokół budowy katedry mediolańskiej. W zasadzie jednak są takie pojmowanie architektury było nowożytne, włoskie, humanistyczne, przeciwstawne tradycji rzemieślniczej (opartej często na tradycji ustnego przekazu). U schyłku *ancien regime'u*, ok. roku 1800 powrócili do niej postrewolucjoniści, wzmacniając ją o duralandzkie programy architektury racjonalnej.

To **SZTUKA I ZABAWA** (Alberti, XV w.), która przynosi pożytek połączony z przyjemnością i poczuciem wzniosłości. To najbardziej uniwersalna, konieczna i pożyteczna dla ludzi **SZTUKA PIĘKNA** (piękne kunsta), której podporządkowane są malarstwo i rzeźba - twierdził Vasari, zapoczątkowując "artystowską" tradycję pojmowania architektury jako dziedziny uczącej piękna. To na tym gruncie ok. roku 1860 ukształtował się w uniwersytetach Niemiec oddzielny i najpowszechniejszy kierunek badań nad samymi dziedzinami architektury, uprawiany w ramach *Kunstgeschichte* przez historyków sztuki w oparciu o heglizm (pojęcie "stylu"), a potem poszerzony o "systematyczną" naukę o sztuce i psychologii percepcji (zob. dalej **teoria** architektury jako **sztuki przestrzeni**), wiodąc ku nowym interpretacjom filozoficzno-kulturowym (**teoria "form symbolicznych"**).

To **SZTUKA-NAUKA, "PIĘKNA NAUKA"**, której dzieje obrazują jakoby ewolucję kultury wiodącą od stanu naturalnego (pierwotnego instynktu), przez doświadczenie rzemieślnicze, do sztuki i powszechnej nauki. Gdy jej genezę wyprowadza się z natury (jak uczynili to osiemnastowieczni racjoniści konstruujący **teorię botanizmu architektury**), jest traktowana jako **SZTUKA NAŚLADOWCZA**.

Ale, posiadając inni, architektura wprawdzie czerpie z natury: przyrody, jednak dzięki swemu rozumowi i talentowi tworzy nową doskonałą jakość, której nie ma w naturze; tworzy abstrakcyjną Piękną Naturę. Jest więc **SZTUKĄ NIEPRZEDSTAWIAJĄCĄ (ABSTRAKCYJNA)**. W **teorii** tzw. **konserwatywnego romantyzmu** Schellinga (1802-5) ujęta jest jako wyraz idei, obraz uniwersum i absolutu, jako sztuka abstrakcyjna *ergo* nieorganiczna. Z tego powodu wyprowadzane są też jej związki z **MUZYKĄ** (architektura jako sztuka rzeźbiarska i "nieograniczona forma sztuki czyli muzyka w rzeźbiarstwie", co w rozwinęciu przybrało postać **teorii asemantyczności** sztuki Hippolita Taine'a (*Philosophie de l'art*, Paris 1881: architektura i muzyka jako sztuki asemantyczne, przeciwstawiane malarstwu, rzeźbie i poezji jako sztukom semantycznym), odgrywając jedną z rudymenarnych ról w estetyce XIX/XX i XX wieku w Europie. U nas głoszona była głównie przez arch. Jana Sas-Zubrzyckiego (1899) w jego antynaturalistycznej, przemieszanej z heglizmem teorii architektury jako abstrakcji, sztuki wyzwolonej jak muzyka, która za pomocą pięknych form wyraża jedyną ideę: swoją epokę (*Zeitgeist*). Ta idealistyczna, heglowska teoria pojmując architekturę jako byt dwuskładnikowy: ducha i materii (jako sztukę ucieleśniającą w kamieniu ducha), w którym materia (technika) podlega bezwzględnej prawu postępu jednoliniowego, zaś estetyka prawu biologicznego cyklu (narodziny, rozwój, upadek).

Koncepcja architektury jako sztuki abstrakcyjnej pokrewnej muzyce, choć już zdewaluowana, do dziś jest dla wielu atrakcyjna. Podpisuje się pod nią zarówno architekt i historyk architektury Witold Krassowski, który swe starannie reżyserowane wykłady na Politechnice Warszawskiej ilustrował muzyką dla wykazania związków pomiędzy formą dźwiękową i przestrzenną (znane zdjęcie Krassowskiego, który gestami dyrygenta opisuje jakiś obiekt), jak i Peter Greenaway w swym głośnym filmie *Księgi Prospera*, gdzie w tytułowym księgozbiornie kluczową rolę odgrywa tajemniczy traktat *O Architekturze i innych rodzajach muzyki* (podkr. M.L.). Niektórzy twierdzą, że muzyka dlatego jest sztuką najbardziej pokrewną architekturze, bowiem "architekt w architekturze jest tym, czym kompozytor w muzyce: komponując swoje dzieło posilkuje się najróżniejszymi instrumentami" (arch. A. Dygat, 1933).

W drugiej dekadzie XX w. antymimetyczne teorie architektury jako sztuki abstrakcyjnej znalazły rozszerzenie w nowych **TEORIACH PSYCHOLOGICZNYCH**, zwłaszcza w zasadzie **pregnancji** (Wertheimer, 1914), rozszerzonej potem na całą przyrodę (Koehler), która tłumaczyła powszechną tendencję do upraszczania, uregulowania, usymetryczniania przedmiotów i zjawisk. To ona stała się podstawą nowej **PSYCHOLOGII SZTUKI** zwanej **teorią postaci** lub **układów spoistych**. Nowa estetyka, jaka pojawiła się na tym podłożu po I woj-

nie światowej przywoływała starcie i zapoznane przez stulecia stanowisko Arystotelesa: człowiekowi podoba się to, co jest dla niego uchwytne, dostępne intelektualnie, zmysłowo i pamięciowo, co nie przekracza zdolności jego umysłu, a zadowolenie, jakiego dostarcza sztuka zależy jest od struktury umysłowej człowieka. Teorię tę zastosował w Polsce po raz pierwszy (wg Tatarkiewicza w sposób z gruntu oryginalny i wcześniej, niż doszli do tego estetycy na Zachodzie) arch. Juliusz Żorawski, który w 1941 r. sformułował własną **teorię formy** architektonicznej, popularyzowaną po wojnie w jego wykładach na Politechnice Krakowskiej i ogłoszoną potem drukiem (*Spoistość i swoboda w architekturze*, 1960; *O budowie formy architektonicznej*, 1962). Żorawski w sposób prekursorski połączył tu ogólną psychologiczną teorię postaci i estetykę psychologiczną, z doświadczeniem architekta, uwidatniając elementy racjonalne i konieczne w analizie form architektonicznych (antyteczne pary: formy słabe - silne, spoiste - swobodne, forma - tło, punkty ważne/kulminacyjne - nieważne, pole działania formalnego, ustalenie hierarchii linii itp.). Analizując teoretyczny problem **architektury czystej** (*per analogiam* do teorii czystej formy w malarstwie) jako dzieła **autonomicznego**, całkowicie wolnego, **afunkcjonalnego**, dzieła czystej **fantazji**, wyłącznie estetycznego, **bezzinteresownego** i przypadkowego, **oderwanego** od krajoznawstwa, tradycji, historii itp. związków, Żorawski całkowicie odwracał tradycyjne poglądy. Uważał kompozycję za cechę wrodzoną (subiektywną), której nie można się nauczyć (co dziś daje się sprawdzić do stwierdzenia, że uznawał podstawową rolę kodu genetycznego w procesie twórczym i percepcyjnym), a tym samym negował normatywną teorię architektury jako metodę uczenia. Poglądy te korespondowały z głosem od końca lat 60-tych teorią Rudolfa Arnheima (1966), że sztuka jest doświadczeniem zmysłowym pierwotnym i niezależnym od wyższych władz umysłowych, a wrodzone dążenie do najprostszej struktury według zasady symetrii i regularności jest podłożem abstrakcji jako spontanicznie tworzonej "czystej formy zmysłowej percepcji", nie zaś efektem "intelektualnej destylacji".

Posługując się psychologią percepcji, architekturę i jej dzieje analizowano też czasem jako wyraz **PSYCHOSPOŁECZNEJ POSTAWY TWÓRCY**, jako wynik działania historii i psychologii. Jest to oczywiście zbiór psychologicznej teorii osobowości, marksistowskich teorii Johna Deweya sztuki jako doświadczenia (niekiedy wzmacnianych konceptem, że historia form w sztuce i architekturze to historia walki klasowej, jak to u nas głosił w latach dwudziestych "Błok". Strzeżniński i liczni kontynuatorzy tej lewicowej opcji), wreszcie psychologii opisowej Diltheya (jako podstawy antypozytywistycznej metodologii humanistyki), oraz teorii emocji.

Architektura to **FORMA**. Ten pogląd Arystotelesa zasadniczo rozwinął dopiero wiek XX w **teorii woli twórczej** (*Kunstwollen* Aloisa Riegla), indywidualistycznej i antykonologicznej metodzie formalistycznej, opozycyjnej wobec teorii postępu. Skoro podstawą analizy jest wyłącznie forma, a nie ikonologia, architektura tworzy zamkniętą przestrzeń, której opis/interpretacja przenika "wnętrze" formalnej struktury dzieła. A więc architektura to **FORMA STRUKTURALNA** (Siegel, 1960/1964), która w połączeniu z konstrukcją daje **STYL** (FORMA + KONSTRUKCJA = STYL).

Zwolennicy włoskiej tradycji estetycznej oddzielającej ściśle sztukę (jako czystą intuicję, ekspresję, przeżycie estetyczne) od techniki (jako wyłącznie procesu praktycznego), z osiemnastowiecznej **teorii ekspresji** wyprowadzali tezę, że architektura to ponadstylowe **PRZEŻYCIE ESTETYCZNE** (Winckelmann, Herder, Semper), rozumiane bądź jako abstrakcyjny wyraz panującej idei = epoki (*Zeitgeist*), bądź jako sztuka budzenia nastroju, pokrewna w tym względzie z **MUZYKĄ** (Sas-Zubrzycki, 1894; Borissavlievitch, 1926; Ingarden, 1930, 1946). Wg Ingardena wystarczy, aby budowla była w pełni widziana i po prostu rozumiana, żeby ujawniła się nam jako dzieło architektoniczne zwane "katedrą", "zamkiem" czy "pałacem", kto zaś odda się w przeżyciu estetycznym jego kontemplacji, dotrze do odpowiedniego przedmiotu estetycznego¹.

Podobną koncepcję ponadstylowej teorii architektury (architektura jako proporcja, a nie styl/porządek) wyznawał u nas arch. Lech Niemojewski (1947)², podkreślając też czynnik **emocji i wyobrażeń** w odbiorze (1924, 1932)³. W latach trzydziestych XX w. G. Birkhoff opracował nawet "matematyczny" **wzór miary estetycznej** (M) proporcjonalnej do przyjemności, jako stosunek uporządkowania (O) do złożoności (C): $M = O/C$. W analizach architektury jako sztuki abstrakcyjnej sytuowano ją jako "najbardziej abstrakcyjną ze sztuk" **ESTETYKĘ SAMEJ MATERII**, i na takich przesłankach konstruowano też dzieje architektury, a nawet dokonywano analizy jej symboliki (o czym będzie jeszcze mowa).

Pogląd, że architektura jest "sztuką przestrzeni" wyrażany był zresztą w różnych formach już od pierwszych dekad XIX w.: u nas np. Karol Podczyński definiował budowlę jako "statek nieruchomy zamykający przestrzeń" (1828), co powtórzyli bardziej lub mniej dosłownie

DEFINICJE ARCHITEKTURY

WALDEMAR SIEMIŃSKI POMNIKI W PRZESTRZENI MIASTA

Pamięć społeczna to historia, której uczestnicy jeszcze żyją, znają ją z autopsji oraz przekazują te zainteresowania i zawarte w nich osądy następnym pokoleniom...

(Anna Turska)

Przedmiotem pamięci społecznej jest historia żywa, otwarta, którą się nie tylko pamięta, ale o której kształt się jeszcze walczy i którą się chce nadal tworzyć. Koncept "pamięci społecznej" jest chyba najszerszą teoretyczną ramą, w której należy - z socjologicznego punktu widzenia - rozpatrywać zjawisko pomnika. Pomniki są instrumentem kształtowania pamięci społecznej, przez które chce się coś przekazać do zapamiętania następnym pokoleniom; niosą też ze sobą to, co chciały nam przekazać poprzedzające nas generacje. Czyje są pomniki?

Pomniki, które przetrwały, i zostały zaakceptowane, są własnością ogółu i wchodzą w skład trwałej pamięci historycznej. Ale należy pamiętać, że są kraje i czasy, gdzie na jeden pomnik, który przetrwał przypada jeden albo więcej pomników, które zostały odrzucone.

Pomniki warszawskie są najlepszym przykładem roli, jaką pomnik pełni w pamięci społecznej. Żaden z nich nie był w ostatnim półwieczu wartością ostatecznie zakonserwowaną, na każdy były zamachy. Pomniki Warszawy padały w gruzy - odbudowywaliśmy je, rekonstruowaliśmy; były usuwane w cień, a my przenosiliśmy je z powrotem w miejsca bardziej ich godne. Pamięć społeczna, która jest czymś "in statu nascendi" także dziś dokonuje selekcji tego, co ma być zapamiętane, a co odrzucone lub zakwalifikowane jako "zła pamięć".

Nie jestem filozofem, moralistą, ani historykiem, nie mnie więc orzekać, jakie wartości poprzez pomniki nasza pamięć społeczna powinna zaabsorbować. Bardziej interesują mnie tutaj mechanizmy społeczne, poprzez które pamięć społeczna jest urabiana i rola, jaką w zjawisku tym przypada pomnikom.

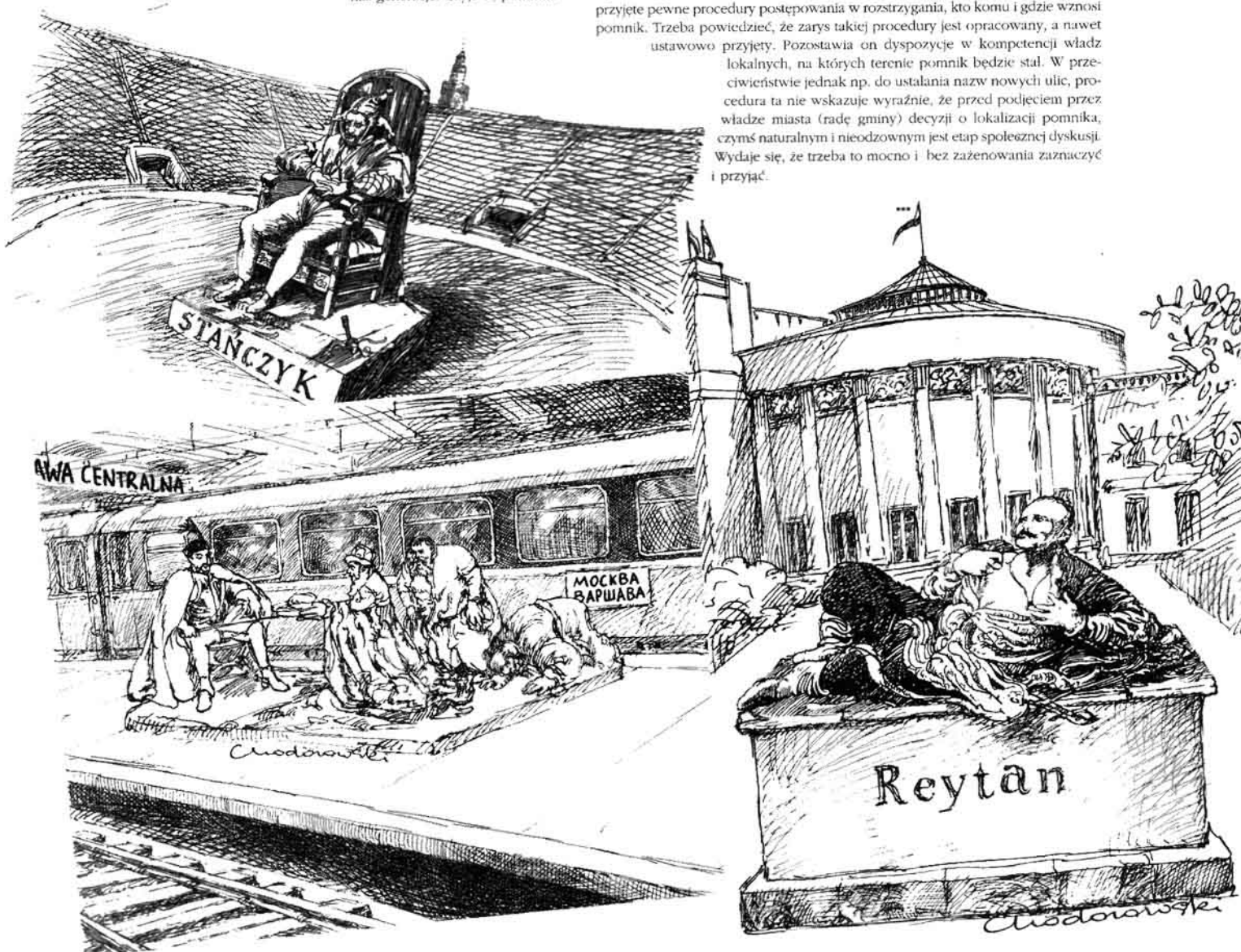
Trzeba również zapytać, kto ma prawo wnieść pomnik, kto może go ufundować? Przez czterdzieści pięć lat PRL-u istniał w tej dziedzinie - obok monopolu spirytusowego i tytoniowego - ideologiczny monopol państwowy. Monopol ten został rozbity. W tej sytuacji pytanie o prawo do wznoszenia pomników jest tym bardziej na czasie.

Powinna bowiem decydować o tym za każdym razem intensywna i głęboka wymiana zdań i opinii, wszechstronna i wyczerpująca dyskusja społeczna. Dyskusja otwarta, publiczna. Ufundowanie i wzniesienie pomnika będzie więc dziś czymś mniej sakralnym i mniej pompatycznym niż w czasach, gdy pomniki dawno nam "z góry", z łaski lub kaprysu jedynie miarodajnego źródła. Sposób, w jaki dziś (czy od dziś) będziemy wznosić pomniki, będzie w związku z tym o wiele bardziej irytujący, nerwowy, a niekiedy i... humorystyczny, niż to praktykowano się dziesięć czy dwadzieścia lat temu. Może jednak z tego powodu wzniesienie raz pomnika nie będzie burzyć się tak szybko, jak to się działo dotychczas. Ze świeżej historii wznoszenia pomnika Matejki w Warszawie przypomnę, jak chciano go zdyskredytować, dopatrując się podobieństwa w rozkroku mistrza Jana z nowohuckim Leninem. A gdy podczas nieoficjalnego odsłonięcia pomnika Matejki rzeźbiarz wypił kieliszek wódki z sztylowieciami kamieniarzami, którzy okładali marmurowy cokół, pomnika jedną z gazet podchwyciła ten właśnie moment, sugerując, że odsłonięcie było w starym, PRL-owskim stylu bratania się "z robotami".

Polemiki i spory wokół pomników i wartości, jakie niosą, powinny być w jakiejś mierze ucywilizowane

i powinny prowadzić do zgodnych końcowych rozstrzygnięć. Powinny tu być przyjęte pewne procedury postępowania w rozstrzyganiu, kto komu i gdzie wznosi pomnik. Trzeba powiedzieć, że zarys takiej procedury jest opracowany, a nawet ustawowo przyjęty. Pozostawia on dyspozycję w kompetencji władz

lokalnych, na których terenie pomnik będzie stał. W przeciwieństwie jednak np. do ustalania nazw nowych ulic, procedura ta nie wskazuje wyraźnie, że przed podjęciem przez władze miasta (radę gminy) decyzji o lokalizacji pomnika, czymś naturalnym i nieodzownym jest etap społecznej dyskusji. Wydaje się, że trzeba to mocno i bez zażenowania zaznaczyć i przyjąć.



W swym szkicu z 1970 roku *Miejsce pomnika w przestrzeni społecznej* Aleksander Wallis napisał, że oddziaływanie pomnika jako rzeźby jest znacznie szersze i większe niż rzeźby niepomnikowej. Rzeźba niepomnikowa jest dziełem sztuki; pomnik bywa nim również, ale oprócz tego jest wytworem społecznym. Pomnik i jego autor muszą przejść przez próg akceptacji społecznej, uwzględniając dwa, co najmniej aspekty:

- 1) pomnik powinien wykazywać się słusnością ideową (ideologiczną)
- 2) powinien być trafny (zrozumiały) semantycznie.

Nie są to wcale sprawy jednoznaczne.

Na przykładzie świeżo wzniesionego na Mokotowie pomnika Matejki widać, że "niesłuszny" ideologicznie rzeźbiarz może rzeźbić słuszny ideologicznie motyw. Osiągnięcie zaś trafności, zrozumiałości każe rzeźbiarzowi sięgnąć po semantyczny stereotyp (stąd popularność ludzkiej sylwetki w rzeźbie pomnikowej), co z punktu widzenia sztuki awangardowej jest nieraz dla artysty czynem degradującym lub mało ambitnym.

Rzeźbie pomnika stawia się warunek sprostania upływowi czasu, przeniesienia znaczenia z jednego okresu czasu w drugi. Rzeźbiarz sięga do kilku wypróbowanych sposobów: nawiązuje do istniejących stereotypów obrazowania wiedząc, że nic nie jest tak długowieczne, jak stereotyp i używa materiałów trwałych, solidnych, szlachetnych i sprawdzonych. Udana rzeźba pomnikowa pełni funkcję znaczeniową w szczególnie sposób: nie może powinna być rozgadany opowiadaniem, czy komiksem. Powinna znaczenia i aspekty kondensować, przedstawiać je w metaforycznym skrócie. To właśnie przede wszystkim nadaje rzeźbie pomnika siłę symbolu.

Patrząc na pomniki warszawskie ostatnich lat dostrzegam w nich coraz więcej opowiadania i przegadanej fabuły niż metaforycznej symboliki. Czyżby nasza społeczna wyobraźnia została wyczerpana i należy ją odnowić?

Pomnik wchodzi w intensywną, chociaż intymną relację z otoczeniem, w którym został usytuowany. W ten sposób przestrzeń jest nobilitowana. Na Mokotowie dobrze się wie, że pomnik Matejki jest pierwszym publicznym, nieogrodowym pomnikiem w tej dzielnicy i że dzięki temu ulica Puławska staje się bardziej śródmiejska, bardziej wnika do centrum miasta, niż miało to miejsce dotychczas. Usytuowanie pomników wyznacza w mieście pewne kulturalne dominanty i emocjonalne punkty skupienia i z tego punktu widzenia należałoby jeszcze raz, na nowo, spojrzeć na Warszawę, zastanawiając się, jakie dalsze obszary miasta można by, czy też należałoby włączyć do obszaru kulturowego stolicy poprzez sytuowanie tam pomników.

...

Pomniki lubi się lub nie. Z powodu znaczenia idei, jaką przekazują, można je szanować, czcić lub nienawidzić.

Nie należy zapominać, że pomnik jest także miejskim "meblem", szczególnie jak np. serwantka - służącym do przechowywania rzeczy szczególnie cennych i kruchych, które chcemy komuś pokazać, "meblem" ozdobnym.

...

W wymiarach miasta, w polu i w skali obserwacji przechodnia pomnik zajmuje miejsce pomiędzy parkową ławką, krzewami, witryną magazynu a wysokością budynku - miejsce, które zazwyczaj jest puste lub wypełnione najwyższymi drzewami. Jest więc pomnik dopełnieniem przestrzeni miejskiej, elementem harmonizującym ją, ale tę funkcję można rozegrać na sto sposobów - miernie lub po mistrzowsku. Gdy pomnik już stoi, obrasta powoli swoją własną ikonografią i literaturą. Niezliczone ilości pocztówek, obrazów pomnika, jego literackich opisów i anegdot sprawiają, że powoli zaczynamy patrzeć nań nie wprost, lecz właśnie poprzez te przekazy.

Jest to typowe dla pamięci społecznej, ale także równocześnie ludzkiej, ciepłe, wzbogacające i ubarwiający naszą własną indywidualną pamięć i wyobraźnię związaną z miastem.

Jeden z moich znajomych przechadzał się po którejś ze skandynawskich stolic w towarzystwie mieszkanki miasta i widząc pomnik zapytał ją, kogo przedstawia. Nie wiedziała. Mój znajomy zaczął żartować ze swojej przewodniczki, ale ta spokojnie wyjaśniła mu, że nie powinien mieć do niej pretensji, skoro w mieście jest ponad sto pomników.

Życzylbym tego również Warszawie.



RYUNKI ANTONIEGO CHODOROWSKIEGO

JAN RYLKE



*Il n'y a réellement ni beau style, ni beau dessin, ni belle couleur:
il n'y a qu'une seule beauté, celle dela vérité qui se révele.*
(Auguste Rodin)

Tak kategoriyczny platonizm jak Rodina dzisiaj nie ma już chyba wyznawców - nie mówiąc o wyrazieliach. Kiedy Byron zauważył, że nigdy sztuczność sztuki nie przewyższy naturalności natury - jedność kultury (czy też jej pozór, jak chcą niektórzy) rozpekła się. Jeszcze Goethe uważał, że "mistrzostwo polega na prostocie", jeszcze Stendhal uznawał naturalność za "najbardziej uderzającą cechę geniuszu". Romantyzm jednak, z jego upodobaniem do wszystkiego, co dziwne i niecodzienne, postawił tu wielki znak zapytania: przypominajmy choćby opinię Wiktora Hugo, iż dowodem wyższości sztuki nowożytnej nad starożytną jest obecność w tej pierwszej... groteski. Tragigroteska była też dominantą teorii i praktyki dandyzmu Baudelaire'a; wraz z jego "kultem samego siebie", jaki winien uprawiać artysta (daleka prefiguracja narcyzmu, jaki dziś obserwujemy).

W którym momencie sztuka przestaje poszukiwać harmonii? Kiedy ostatecznie porzuca formułę Kanta o "pomocie między zmysłami a rozumem"?

Trudno odpowiedzieć na tak ogólne pytanie: tysiąc odmian i rodzajów sztuki - z najważniejszym

gatunkiem w tej chwili, czyli sztuką masową - jest w różnej kondycji i nigdy bym się nie odważył podciągnąć ich wszystkich do jakiegoś wspólnego mianownika. Trwający nieprzerwanie od ponad stu lat wzrost poziomu życia w tak zwanym Pierwszym Świecie nobilitował niepomiernie sztukę użytkową: zwłaszcza wzornictwo przemysłowe i oczywiście reklamę. Wydaje się, jakby grafikom i projektantom przyswiecała tu znana (swego czasu) dewiza Matisse'a: "Moim marzeniem jest sztuka zrównoważona, czysta, spokojna, bez niepokojących lub zastanawiających tematów, która byłaby dla wszystkich ludzi pracujących umysłowo lekiem kojącym umysł, czymś w rodzaju dobrego fotela, w którym mogliby odpocząć po pracy".

Przez tysiąclecia sztuka "iluminowała istnienie", by posłużyć się zwrotem Karla Jaspersa - powstawała na chwałę Boga lub dla estetycznej przyjemności odbiorcy. Hieronim Bosch odbiega od tej zasady, ale i on miał stałego klienta - Filipa II, najpotężniejszego władcę świata. Ale gdy dzięki filozofom i naukowcom religia zaczyna być w XIX wieku "opium dla mas", dawkowanym - jak uczą rewolucyjniści - przez warstwę panującą... co zostaje dla wyobraźni i wrażliwości? Zostaje sztuka - i tak artysta zaczyna zastępować kapłana: przynajmniej w swoim umiejscowieniu społecznym. "Sztuka i tylko sztuka - pisze Nietzsche - Mamy sztukę, żeby nie umrzeć od prawdy".

Ale sztuka nie jest religią - choć zdarza się jej odgrywać tę rolę. Podobnie bowiem jak religia, każde arcydzieło na swój sposób pozwala nam (na chwilę) zaakceptować świat. Jak to ujął Nietzsche: "Wszystkie rzeczy Dobre są środkami godzącymi z życiem - nawet każda dobra książka napisana przeciw życiu". Nietzsche był prekursorem Freuda, dla którego sztuka była przede wszystkim autoterapią artysty, jako rodzaj odreagowania jakiegoś, nieraz zepchniętego w podświadomość dramatycznego przeżycia. Teoretycy przełomu stuleci tę funkcję chcieli poszerzyć: "oddać sztukę na usługi ludu". Dotyczyło to zwłaszcza autorów, jak to określił swoim niepowtarzalnym stylem J.L.Borges, "specjalizujących się w dziełach, które modna ówczesnie wojskowa metafora nazywała awangardą". Narzuca się tu uwaga o ówczesnej bliskości obu awangard: artystycznej i politycznej. W 1928 r. w *Deklaracji z La Sarraz* architektki wezwali do popierania socjalizmu: "Jeśli państwa przyjęły postawę przeciwną obecnej, spowodowałyby tym prawdziwy renesans architektury..." (rozdział *Architektura i jej stosunek do państwa*).

Związek architektury z oboma - narodowym i międzynarodowym - socjalizmem to temat na osobną książkę. Idea, iż miasto winno pełnić funkcje dydaktyczne pochodzi od dominikanina Tomasso di Campanelli z jego utopii *Miasto Stońca*. Ale składający propozycje architektki i urbanisci napotkali na nikły odzew: tak Stalin jak Hitler mieli wyrobione gusta i nie czuli potrzeby ich modyfikacji. Nie oznaczało to bynajmniej lekceważenia tego, co dzieje się z podległą im przestrzenią - jak wiemy głównym faworytem Hitlera był Albert Speer (którego styl architektoniczny można określić jako skrzyżowanie Haussmanna z Asyrią).

Zostawił on bardzo ciekawe wspomnienia, z których wylania się istna obsesja Führera na temat architektury. Oto opis jedynego pobytu niedoszłego malarza w Paryżu, po jego kapitulacji: "O dziewiątej rano zwiedzanie było zakończone. Marzeniem mego życia - powiedział - było zobaczyć Paryż. Nic potrafię wprost wyrazić jaki jestem szczęśliwy, że się ono spełniło. [...] Czy nie jest piękny? Ale Berlin musi być o wiele piękniejszy! Dawniej często zastanawiałem się czyby nie zburzyć Paryża - kontynuował tak spokojnie jak gdyby chodziło o najoczywistszą rzecz na świecie - ale jak skończymy wszystko w Berlinie, to Paryż będzie tylko jego cieniem".

Rolando Penrose podaje piękną scenę z czerwca 1940 roku, opisując Picassa obserwującego z okien willi Les Bollandiers przyjazd zwiadowców w okrągłych hełmach - za którymi podążały złowrogie czołgi, armaty i zakurzone ciężarówki: "Picasso, patrząc na nie, powiedział do Sabartes: - Jeśli przyrządzysz się uważnie, to zrozumiesz, że w gruncie rzeczy są bardzo głupi. Wszystkie te wojska, ta machineria, ta władza i ten łomot, żeby się tu dostać! Myśmy przyjechali z mniejszym hałasem! [...] Co za bezsens! [...] Czemu nie zachowali się jak my?"

Jak każdy psychopata, Hitler własną nicość musiał przesłonić gigantycznymi budowlami, które były dlań ważniejsze od przebiegu wojny. Speer podaje, że każdego roku kosztowały one Rzeszę 84 tysiące ton żelaza - które, gdyby przeznaczyć je na broń mogły przechylić szalę wojny.

Można wciąż spotkać się z twierdzeniami - np. Stanisława Janakowskiego - że w totalizmie komunistycznym była możliwa architektura "z ludzką twarzą". Wątpię. To przecież nie przypadkiem Corbuserowi nie udało się w Moskwie wybudować Pałacu Zjazdów, i nie przypadkiem Krajowa Partyną Narada Architektów w Polsce w 1949 roku, jako jedno z największych zagrożeń wskazała jego teorię. Nie bez racji: trudno było się spodziewać wsparcia kolektywizmu ze strony wyznawcy takiego oto *credo*: "Sztuka jest głębokim umiłowaniem własnego Ja - którego trzeba szukać z dala od ludzi, w samotności. To boskie Ja może stać się ziemskim jeśli zmusimy je do tego walki".

W tym miejscu uczciwość każe przypomnieć o osiągnięciach Mussoliniego w modernizacji Rzymu i swobodnie rozwijającej się architektury włoskiej za jego rządów, by wspomnieć choćby dzieła Luigi Nervi'ego. Patrząc jednakże na panoramę "sztuki totalitarnej" nie sposób nie wspomnieć słów Mirabeau: "Despotyzm niszczy sztukę po tym jak ją upodli, bo ten czyje serce jest zepsute rzadko ma wzniosłą wyobraźnię". I nieco późniejszą refleksję Delacroix: "Trudno spodziewać się Fidiaszów i Apellesów pod rządami tyranów i konfidentów".

Trudno odpowiedzieć, czemu niektórzy awangardiści, jak Eluard i Aragon, zgłosili się na służbę do Żdanowa, inni zaś, jak Stern czy Jarema, nie chcieli podporządkować się wytycznym estetycznym Partii, mimo że dawniej chcieli jej służyć. Z pewnością też nie mamy tu dosyć miejsca, by wyważyć strach, konformizm i głupotę artystów, którzy przystali do socrealizmu. Absurd tej doktryny i zeluzowanie terroru pozwoliły na wygłoszenie niektórych pretłów komunistycznej klatki. Jak wspomina Janusz Bogucki w swojej *Sztuce Polski Ludowej* (1983): "Z biegiem czasu rosło poczucie wewnętrznej niezgodności między sztywnością tych norm a doświadczeniem ludzkim...". Rosło tak, aż wyrosło - pod czujnym okiem ogrodników, rzecz jasna; dzięki czemu na przykład Bogucki-Inkwizytor mógł w odpowiednim czasie stać się Boguckim-Odwilżowcem, następnie Boguckim-Postępowcem (*a la mode*), aby w końcu stać się Boguckim-Opozycjonistą. Nie na tyle, oczywiście, by wyrzec się druku w stanie wojennym.

Odróżniam tu naturalnie wizjonerów i marzycieli z początku wieku od doktrynerów i cyników z drugiej połowy tegoż wieku. Zważywszy na zasięg komunizmu, jego triumfalny pochod przez salony Zachodu, można szukać usprawiedliwień dla artystów zniewolonej przez Moskwę części Europy. "Každy Francuz mojego pokolenia - pisze Guy Sorman w książce *Wysięż z socjalizmu* (1990) - który odbywał studia w latach 1950-60 musi przypominać sobie uprzywilejowane miejsce, jakie zajmowała Nowa Huta w naszych szkolnych podręcznikach. Nasi nauczyciele uczyli nas wówczas, że obok i w kontraście z Krakowem, starym miastem burżuazyjnym, handlowym i arystokratycznym, prostałinowski rząd zbudował nowe, wspiane miasto, symbol realnego socjalizmu! Tu harmonia architektury miała służyć człowiekowi i jego pracy..." Jak pojąć tę naiwność? Jak ocenić dzisiejsze pretensje tych środowisk - do miana Elity Umysłowej?

SZTUKA PRZEŁOMU

SZTUKA PRZEŁOMU

Wszystkie artystyczne bunty wybuchają z powodu poczucia nieautentyczności - poczucia, że ci, co rządzą włączają nas w gorset podwójnie obcy: przeszły i cudzy. Taka była geneza awangardy przełomu wieków - to uczucie napędzało też ruch futurystów, gdy pisali w 1909: "Pragniemy wystawić wojnę - jedyną uzdrowicielkę świata ... [...] Pragniemy niszczyć muzea, biblioteki, walczyć z moralizmem, feminizmem oraz całą oportunistyczną i utylitarną miernotą". Wielka Wojna zburzyła kruchy ład europejski - dla przyszłych historyków dwudziestolecie między wojnami będzie jedynie zawieszeniem broni. To poczucie życia na wulkanie rodzi najpierw dadaizm, a potem surrealizm oraz negację "obłudnej moralności burżuazyjnej". André Breton ogłosił, że "najprostszym aktem surrealistycznym jest wyjście na ulicę z rewolwerem i otwarcie ognia", chrześcijaństwa zaś nienawidził do tego stopnia, że gdy kiedyś usłyszał przez okno ulicznego sprzedawcę Biblii, wybiegł na ulicę i kopniakami rozwalł mu skrzynkę.

Jeśli istnieje jakiś wspólny rys, łączący wszystkie nurty XX-wiecznej awangardy, to jest nim właśnie antychryścianizm. Dla surrealistów był on wyznaniem wiary, ale ważniejszy okazał się - siłą rzeczy - w dziełach twórców, którzy potrafiли na wiele lat zdominować zbiorową wyobraźnię. Myślę tu przede wszystkim o Picassie. Jeśli pamiętać o hebrajskim źródłosłowie słowa "demon" = "znający", to całą jego twórczość można określić właśnie jako demoniczną. Wydaje się, iż gwałtowność z jaką masakruje postać ludzką nie jest wyłącznie estetyczna. Roland Penrose, skądinąd bezkrytyczny wielbiciel Mistrza, tak opisuje jego obraz *Ukrzyżowanie* z 1930 roku: "Centralną pozycję przy pierś Chrystusa zajmuje głowa z rozwartą szczęką i ostrymi, groźnymi zębami. Jeśli założymy, tak jak wskazuje na to obraz, że jest to postać Matki Boskiej, powstaje niepokojąca dwuznaczność..." I jeszcze ten sam Penrose: "Na rysunku z roku 1938 Picasso powraca do tego tematu... Znajdujemy tu tę samą scenę z Marią Magdaleną... Maria Magdalena jednocześnie puszcza bąki i kurczowo trzyma genitalia swojego zbawcy, w symboliczny sposób oddając ducha i desperacko trzymając się życia. Ale Matka Boska, stojąca obok krzyża, odgryza pepowinę syna zębami..." Jest to drogowy znak, który zawiedzie Zachód aż do kontr-kultury - i wszystkich jej konsekwencji.

Jak kontr-kultura staje się dziś kulturą masową i co z tego wynika dla całej zachodniej cywilizacji - to już temat spoza obszaru tego szkicu. W 1923 roku, gdy wyglądało na to, że rewolucja komunistyczna nie ograniczy się do Rosji, i gdy jednocześnie uznanie dla Mussoliniego wyznawali Crece, Pirandello, Toscanini i G.B.Shaw - Le Corbusier zakończył swoją *Vers une Architecture* dwoma wersami:

"Architektura albo Rewolucja.

Rewolucji można uniknąć".

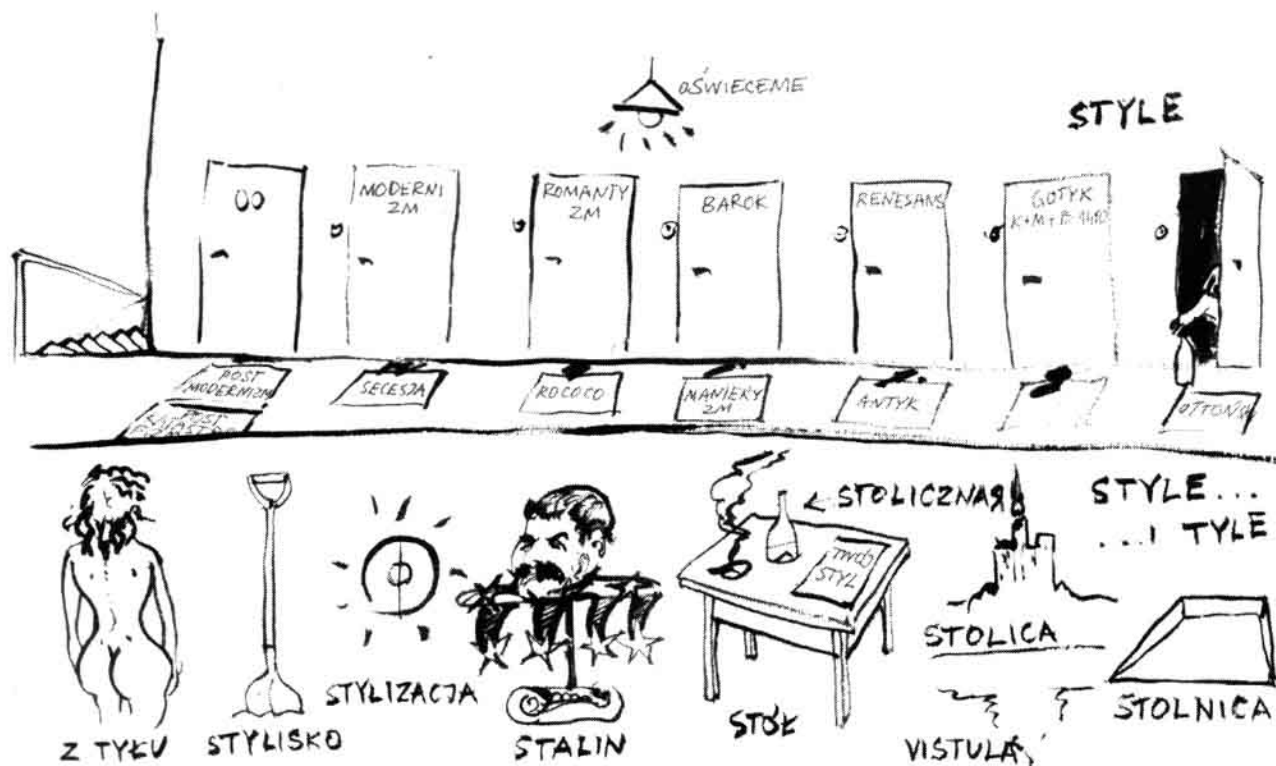
Były to zdania prorocze - bo to kapitalizmowi udało się rozwiązać problem funkcjonalnego i taniego budownictwa wszelkiego typu. Ikona

wielkiego miasta, nieodłączny element stereotypowego wyobrażenia nowoczesności, udawała natychmiast każdemu, gdzie naprawdę istnieje postęp techniczny - główny, wg Marksa i Lenina, wyznacznik wyższości komunizmu. W wydanej w 1964 książce *Siła rzeczy* Simone de Beauvoir wspomina o 10 lat wcześniejszą podróż Sartre'a do ZSRR: "Jeśli pominąć szpetotę wielkich gmachów, podobało mu się wszystko, co zobaczył". Cóż, gdy właśnie tego w żaden sposób nie da się pominąć... Podobno Guy Burgess, jeden ze sławnych zdrajców angielskich, któremu w ostatniej chwili udało się uciec do Moskwy, dlatego tak szybko skończył na raka wątroby, że zapijał się w swoim mieszkaniu, byle tylko nie wychodzić na zewnątrz. Gdy Deng-siao-Ping udał się do USA, Amerykanie od razu z Waszyngtonu zawieźli go na Zachód i Południe, obwoząc go po najbardziej nowoczesnych aglomeracjach - i otrzymując na pożegnanie głęboki ukłon gościa, który sprawiał wrażenie oszołomionego tym, co zobaczył. Może to przypadek, ale niedługo potem Deng zaczął prokapitałistyczne reformy w Chinach.

Światowa dominacja amerykańskiej nauki, techniki i sztuki masowej, oraz irytujący fakt ściągania przez Stany najwybitniejszych architektów - wszystko to miało wywołać niechęć niektórych Europejczyków: tych konserwatywnych w gustach i tych lewicowych w poglądach. W tym sensie reakcję tę można uznać za "reakcyjną": po renesansie funkcjonalizmu przyszedł barok postmodernizmu. W platońskim niebie idei Sullivana forma zawsze odpowiada treści czyli funkcji - ale ten purytyzm nie pasował do promiskuityzmu lat 70. i 80. Im bardziej słabła pamięć o Planie Marshalla, tym szerzej antyamerykanizm rozlewał się z lewicowych salonów na rzesze studentów i inteligentów. W końcu dotarł do samej Ameryki; gdzie powstała cała "teoria" o "nazistowskiej indoktrynacji Miesa van der Rohe", którą zatruł on prostodusznych Amerykanów. W tej sytuacji jednym z najzarliwszych "anty-europejczyków" stał się Leopold Tyrmand i jego miesięcznik, gdzie dawał upust swojej krwawej ironii: "Kontynent, który wydał teorię pożerających się gatunków, Willezum Macht i krańcowy pesymizm Schopenhauera i egzystencjalizm, odmawia uznania naturalnych więzów łączących idealizm i optymizm - zwłaszcza gdy ten idealizm cechuje pewna praktyczność, jak w Ameryce".

Problematyka postmodernizmu to już temat na inny tekst. Jego domniemane intencje czyli walka z homogenizacją moderny i adolescencją pop-artu są godne uznania - na ile jednak odpowiadają faktycznym uczuciom, zamiarom i interesom nie podejmuję się tu określić. To, co mnie niepokoi to fakt, że bohaterem wielu krytyków i autorów, którzy go wspierają, jest Andy Warhol - postać z modernistycznej arlekinady, głosząca iż "gdy wszyscy ludzie będą mogli mówić, co myślą, okaże się wszyscy myślą tak samo". Jeśli ten błazen miałby być obsadzony w roli proroka naszego *fin de siecle'u*, to ja zgłaszam *desinteressment*. I nie tylko ja, mam nadzieję.

PIOTR SKÓRZYŃSKI



JAN RYLKE

Zaprawdę, są na świecie rzeczy, o jakich nie śniło się filozofom. Rzecz jasna, filozofom a nie "filozofom" i - rzecz równie jasna - "rzeczy", a nie rzeczy. Do takich niewątpliwie należy sztuka w swoim ostatnim, nam współczesnym, wcieleniu; może nie cała, ale w nader licznych konkretyzacjach.

Żeby daleko nie szukać... Oto jesienią zeszłego roku na placu przed Zamkiem Ujazdowskim i na jego dziedzińcu pojawiło się kilkadziesiąt dywaników (na moje oko Kowary Śląskie, ale mogą się mylić; zresztą, wszystko jedno) rozpiętych niby niskie namocniki. Nieszczęsne te produkty, nie tak dawno przedmiot westchnień polskich mieszczan i chłopstwa, zmiały się dzień po dniu w październikowej słońcu z powodu kaprysu pewnej pani, artystki ze Szwecji. Bez sensu; ja przynajmniej sensu w tym znaleźć nie mogę, mimo najszczęśliwszych chęci. Cóż by to bowiem znaczyć miało? W jakich do tego podejść kategoriach? Zapewne artystycznych, skoro rzecz miała miejsce gdzie miała (Centrum Sztuki Współczesnej) i w ramach wystawy sztuki szwedzkiej. Przyznaję, bez kłopotu dywaniki owe osadzić się dają w choćby jakże żywym i obfitym nurcie, polegającym z grubsza na "podnoszeniu do rangi dzieła" rzeczy banalnych - tylko że z tego od dawna nic nie wynika, przede wszystkim zaś nie wynika owe podniesienie do rangi; dywanik pozostał dywanikiem. Cóż z tego, że zeszmacił się w miejscu sztuki, a nie zdeptytany kapiami zacnej jakiejś rodziny?

Może jednak artystce chodziło o radykalne zniesienie bariery między światem sztuki i codziennością? Wszak jedną z galerii u siebie wypełniła onegdaj kopkami kartofli, co dla uprzejmego krytyka (cytuje za katalogiem) znaczyło, że oto "ziemiak jest sztuką, piwnica na ziemniaki jest galerią, zaś galeria sztuki jest piwnicą na ziemniaki". Ja nie jestem, niestety, aż tak uprzejmy; galeria, mimo wszystko, pozostaje dla mnie galerią, a piwnica na ziemniaki piwnicą, choć nie mam nic przeciw przekształceniu jej w galerię, a nawet całym sercem jestem za tym; wolałbym jednak zdecydowanie, żeby wcześniej wyniesiono z niej ziemniaki (choćby ze względów higienicznych). Wolałbym też, aby Centrum Sztuki Współczesnej nie było magazynem dywanów czy innych podobnego rodzaju produktów. Nawet najwyższej jakości. Wygląda jednak na to, że tylko cud nas przed tym uchroni. Uprzejmość krytyków bowiem niedługo stanie się chyba przysłowiowa. Nie ma już "rzeczy", której krytyk by nie przelknął. Artysta wykonać może najbardziej idiotyczny, bezsensowny i pusty gest bez obawy, że ktoś go zdementuje. A jeśli nawet - zawsze znajdzie się dobra dusza, która weźmie go w obronę, odkryje w jego dziele sensy i treści ważne, a nawet podniosłe, o których nie tylko widzom się nie śniło. Do najbardziej szkodliwej rzeczy wniesionej do galerii dopisze interpretację, wobec której czapki same z głów lecą.

Weźmy na przykład rurkę neonową. Cóż byś począł, widzu, stając oko w oko z owym przedmiotem, mrugającym pośród białych (czarnych) ścian galerii? Jakże byś cię naszyły głębokie refleksje, myśli jakie, gdybyś nie mógł kupić katalogu i zapoznać się z takim oto wywodem:

"I tak, światłość jest światłością z Ewangelii i utożsamiona zostaje przez X-a z intensywnie białym światłem cienkich, wygiętych w trójkąt i ustawionych w przymocowaną do ściany, wspinającą się pionowo do góry drabinę złożoną z dziewięciu rurek neonowych. Światło niebieskie przypisane zostaje z kolei duszy ujmowanej z punktu widzenia Boga. Przedstawienie jej przybiera wtedy postać ażurowego naczynia wypelnionego ze świecących niebiesko neonów albo wypelnionego drżącym błękitnym światłem szklanego etui dla białego, wykonanego z greckiego marmuru, trójkątnej graniastosłupa. Rozpłomieniona czerwień żarzących się, rozwieszonych na dziewięciu wysmukłych aluminiowych prętach w dziewięciomiejscowej gwiazde spiralnej grzejnych związanych zostaje z postrzeganiem duszy z punktu widzenia materii. Złoto, czasem czerń, utożsamione zostają z duszą samą. Materia jako taka jest bezbarwna - czasem ujawnia swoją obecność jako pozbawione światła ostrołupowe formy z betonu. Najczęściej obecna jest jako ciemność i mrok".

* tu było nazwisko konkretnego artysty - usuwam je, bo chodzi tylko o przykład typowy; to samo dotyczy nazwiska krytyka; oba nie zostały przeze mnie wybrane w niechcących celach - tekst trafił w moje ręce zupełnie przypadkowo.

Jaką wrażliwością, jak głęboką wiedzą metafizyczną odznaczać się musi krytyk, aby wszystko to zobaczyć w płataninie kabli i neonowych rurek! Czyż nie podziwu godną wykonał - dla nas! - pracę? Teraz już możemy, jak pisze dalej, "podjąć samodzielnie (!) próbę dotarcia do przesłania". Potrzebujemy jeszcze tylko pamiętać o tym, że w przypadku tego artysty "błękot określał będzie metafizyczno-mistyczny ruch od Boga w kierunku duszy, a tej w kierunku materii, czerwień zaś - ruch od materii w kierunku duszy, a tej w kierunku Boga. Złoto - to ruch duszy dla siebie samej, ani w stronę Boga, ani w stronę materii". Słuszne to uzupełnienie, albowiem w przypadku innego artysty może być - przy komplikacji najprostszej - odwrotnie całkowicie. Albo tylko częściowo, co wszakże daje komplikację gorszą.

A jeśli jeszcze pojawią się rurki świecące zielono? różowo? fioletowo? Bogactwo rurek na naszym nawet rynku jest wszak ogromne; zresztą, granice stoją dziś otworem i gdyby komuś zabrakło rurki - bo ja wiem - różowej w zielone ciapki, skoczyć może w rejony lepiej zaopatrzonych. Na pewno będzie to w każdym razie problem mniejszy niż ten, przed którym stanie nieszczęsny widz. Choć, prawdę powiedziawszy, widzi i tak ma dobrze w porównaniu z krytykiem - pozwolić sobie może nawet na jedyne rozsądne wyjście: wyjście z galerii. Krytyk - nie; on jest na musiku. Przelknawszy pierwszą żabę, lykać musi dalsze. Nie żałujmy wszakże go zbyt, nieźle mu to idzie. Ma przecież wprawę po pierwszej - ta była najgrubsza i, jeśli tak rzecz można, najbardziej koścista.

Mam na myśli, rzecz jasna, najsławniejszy pisuar świata, lat temu kilkadziesiąt wystawiony w galerii przez pana Duchampa.

Był to, przynajmniej, wyczyn nie lada i pan D. najsłuszniej sięgnął szczytów artystycznej sławy. Ilością kontynuatorów z pewnością bije na głowę wszystkich konkurentów, a reszce jego prostych naśladowców liczyć można w tysiącach, jeśli nie w dziesiątkach tysięcy. Wystarczy przejrzeć katalogi światowej sztuki, przejść się po galeriach. Nie wiem, czy zostały jeszcze na świecie jakieś rzeczy nie pokazane w galeriach, a wszyscy ich tragarze - mówcie co chcecie - jego są bekartami.

I pozostaną, choćby krytyka nie wiam jak główkowała, by uczynić z nich artystów oryginalnych i prawdziwych.

Nasi poprzednicy, składając hołd panu D. i jego "dziełu" z pewnością nie przypuszczali, na co nas narażają. Nie minie nawet pół wieku, a Piero Manzoni zapakuje do 90 puszek po 30g g.... własnego i rzuci na rynek sztuki w cenie równej cenie złota. Powiecie: cóż to ma wspólnego z panem D.? Wszak nie pisuar tu był w użyciu. A jednak. Wszak to On swego czasu rzucił myśl złotą, iż "pieniądze mają się do sztuki tak, jak g.... do g....". Czyż nie jest to przepis prosty na dzieło pana M.?

Myślicie, że znawcy-profesjonaliści-przewodnicy wstąpi po świecie sztuki, wartości etc. zawyli z oburzenia i zgrozy, poczuwszy wreszcie pismo nosem? Skądże znowu - przeciwnie. Nie dziwmy się przeto, że wkrótce sławę i światowe uznanie zyska John Miller, amerykański producent dzieł "o jawnie skatologicznym charakterze", dla których dowartościowania sięgają się będzie po Freuda, Barthesa, Susan Sontag, a nawet Marksa. Że pojawiają się krytycy, którzy napiszą, iż o obrazach nie należy myśleć w kategoriach narzuconych przez historię sztuki, gdyż to degraduje dzieło sztuki do karlich rozmiarów, w zamian proponując, jak zrobił to Stig Larsson w katalogu wystawy artysty Maxa Booka, byśmy "wmyśliłi się w specyficzną miłość [tego artysty] do tęczowo rozwarstwionych, płomiennych wzorów w g....".

Pan Larsson, co każdy widzi, osamotniony nie jest. Nie jest też odkrywcą. Rzeczonych kategorii do dzieł sztuki nie stosuje się przecież od dawna. W których to z nich bowiem dokonano oceny owego pisuaru i jego zakwalifikowania do sztuki? Która mogłaby posłużyć jako narzędzie skuteczne przy rozbiórce puszek z gównem?

Oczywiście - każda. Tyle że skutkiem byłaby nie degradacja do karlich rozmiarów, ale absolutna i po wsze czasy dyskwalifikacja puszek, a także wszelkiego jej rodzeństwa dalszego i bliższego.

Na to wszakże ani krytyka, ani tym bardziej artysta ze względów oczywistych dla każdego jako tako zorientowanego w mechanizmach rządzących tym światem zgodzić się nie mogą. I się nie godzą - ze skutkami jak wyżej.

Mnożą się przeto kategorie dzieł (ale nie sztuki), wychodzące zazwyczaj od pytania, jak to jest zrobione? Owszem, są one przydatne przy segregowaniu produkcji artystów na kupki, ale pozostają całkowicie bezradne wobec pytań natury estetycznej, etycznej, filozoficznej i w gruncie rzeczy artystycznej też. Brak wciąż jasnej definicji samej sztuki, bez której zapewne nic się nie da zrobić. Nie tracmy wszakże nadziei. Jak długo bowiem można, rozciągając pojęcie dzieła na wszystko co istnieje udawać, że sztuka, na którą wszak one właśnie się składają, wciąż pozostaje czymś więcej? Zanim to jednak nastąpi, wszystkim, którzy do galerii chadzać mają zamiar, a zwirować nie chcą, polecam uprzejmie korzystanie praktyczne z definicji znalezionej przeze mnie przypadkiem w *Słowniku mitów i tradycji kultury* Kopalińskiego. Jest tam, proszę państwa, najpełniejsze i najbardziej uniwersalne (bo dające się zastosować do sztuki zarówno dawniejszej jak i wszelkich przejawów dzisiejszej) rozwinięcie pojęcia, jakie znam: obok "twórczości artystycznej" tudzież "mistrzostwa, biegłości, kunsztu i talentu", które znakomicie odnieść się dają do sztuki dawnej, podaje się tu jeszcze "fortel, sztuczkę i figiel", w które to kategorie uzbrojeni możemy śmiało wyruszyć na spotkanie z kopkami kartofli, a nawet kapusty - nic nam nie grozi.

PS. Od redakcji. Jako przypis dołączamy fragment wspomnień Grażyny Lipińskiej z Syberii. Jest rok 1953, już po śmierci Stalina, późna jesień.

"Jak się przedstawiają sprawy gospodarcze w kolchozach syberyjskich? Dość powiedzieć że my, więźniowie, zostawiliśmy kolchoznikom w oznaczonym miejscu swój chleb, za co one podawały nam przez konwojentów mleko rozcieńczone wodą.

Z nastaniem mrozów Bronia Tykła, dwie Ukrainki i ja dostajemy nowy przydział pracy - czyszczenie dołów kłobacznych i wywożenie fekalii daleko poza zonę. Latem czyszczyłyśmy jedną tylko łagiernicę, bezkonną kryminalistką, zwaną "gnojowozem". Ma ona konia, beczkę, pompę, szlauch i dodatkowe ubranie na czas pracy. W zimie sprawa przedstawia się zupełnie inaczej, bo mroźne natychmiast ścina odchody ludzkie i rosny wznoszą, aż ponad otwory w deskach, zlodzie góry uniemożliwiające korzystanie z latryn.

My cztery robiliśmy kłofem te góry, ładujemy szklity gruz na sanie, wywozimy go, pełnią już funkcję koni, daleko za zonę i rozrzucamy po śniegu. Wiosną zakwalifikowaliśmy tam na łękach cudne kwiaty. Towarzyszą nam w drodze dwaj konwojenci. Wszystkie łagierne zazdroścą nam tej pracy, bo to i w zonie i poza zoną, bez upadającej brzydalaki i bez męczącej normy, a zimą fekalii przecież wcale nie mają zapachu, nie trzeba kłaść na siebie cuchnącego ubrania, jak musi to robić biedna ognojowozka. Chociaż nasza praca ma duże walory, jednak kobiety dźwią się, że Bronia Tykła zachwyca się nią.

Bronia jest malarzką, zachwyca się kobrytem fekalowego gruzu, a już w pełny zachwyt wpada nad basniową pięknością zimowych latryn. Jak to mam opisać, żeby uwierzyć, że Bronia ma rację? Deski w latrynach są modrzewiowe, modrzew pod wpływem jakichś składników moczu staje się szkarłatnoczerwony. Ale to nie wszystko - te purpurowe deski są tylko tłem dla innego zjawiska. Świeży i jeszcze ciepły mocz paruje, drobniutki kropelki pary osiadają na suficie i na mrozie zamieniają się na maleńkie kryształki, na nich ku dołowi gromadzą się następne, tworząc w niskiej temperaturze delikatne kryształowe sznury, spływające od sufitu prawie do podłogi. W promieniach słońca te sznury błyszczą całą gamą kolorów tęczy, każdy kryształ gra światłem sam dla siebie, a wszystko razem mieni się i drga bogactwem barw i blasków. Najlepiej ruch powietrza kołysze tę przezroczystą kotarę błyszczących sznurów i dobre ucho usłyszy melodyjne uderzających o siebie maleńkich kryształków. Niektóre sznury urywają się, depczemy po nich, wtedy tracą swe zjawiskowe barwy i śliska, stają się matowe, lecz na ich miejsca narastają nowe. Bronia w zachwyceniu pyta:

- Czy w przyszłości w domu potrafię odtworzyć na obrazie to piękno syberyjskich latryn?

- Nie wydzwij, Bronia - przyprowadzają ją do równowagi Ukrainki. - Na nas w domu czekają zupełnie inne i dużo ważniejsze roboty. Zapomniałaś straszliwy mroź, a biedne brzygady robocze każdego dnia wychodzą daleko na wygnib lasu. W obozach syberyjskich obowiązują przepisy, że przy temperaturze powyżej minus 50°, brzygady robocze nie wychodzą poza zonę. Ten humanitarny przepis ma podobno na względzie pole łapy. U nas w zonie jest zaistalowany na słupie wielki termometr zbawcznej temperatury. Lecz termometr, jakby się uwziął, pokazuje tylko minus 44° mrozu. Przypatrując mu się odkrywam, że termometr ma skiały Reaumur'a. Mówię nadzorcóm, że 44 stopnie R, to jest 55 stopnie C. Nikt mi nie wierzy i brzygady wychodzą do pracy."

Grażyna Lipińska, *Jesiń zapomniana o nich...*, Warszawa 1990 s. 429-430

DEFINICJE ARCHITEKTURY (II)

Feliks Radwański (1842) i Franciszek Ksawery Kowalski (1854). Także po połowie XIX w. William Morris formułując w Anglii swą koncepcję **estetycznej** architektury, określał ją jako "piękne i użyteczne zagospodarowanie przestrzeni". Ale jako zwarta **teoria sztuki przestrzeni** (*Architektur als Raumgestalterin*) sformułowana została dopiero ok. 1890 w środowisku Królewskiej Pruskiej Politechniki Berlińskiej w Charlottenburgu, gdzie pojawiły się nowe teorie i nowe problemy analizowania architektury. Wprowadzenie przez niemiecką *Kunstwissenschaft* (Wölfflina, Hildebrandta, Riegla, a zwłaszcza historyka sztuki z Lipska Augusta Schmarsowa) nowego problemu: **przestrzeni architektonicznej jako fundamentalnego pojęcia w klasyfikowaniu i analizie stylów**, spowodowało wzrost zainteresowania barokiem i "odkrycie" rokoka. Odrzucono przy tym (jak Wölfflin, *Renaissance und Barock*, 1889) wszelkie uwarunkowania społeczne, polityczne i historyczne architektury, dostrzegając jedynie **indywidualność** architekta jako jedynego sprawcę kształtowania formy. Te przesłanki indywidualistyczne łączono z **teorią emocji** przy odbiorze dzieła (teoria "czystego widzenia" Hildebrandta, *Das Problem der Form*, 1895, w której przestrzeń pojęta została jako najbardziej elementarna forma oddziaływania natury na człowieka; w r. 1901 rozwinęta przez Aloisa Riegla w teorii woli sztuki, gdzie idea przestrzeni interpretowana była jako uniwersalne podłoże artystyczne, obecne w każdym historycznym okresie).

Fundamentem wszystkich tych nowych teorii było dokonanie na gruncie nauki o postrzeganiu odkrycie **trzeciego wymiaru ruchu** (czaso-przestrzeń), wreszcie **teorii wczucia** (*Empfindung* (psychologii odbioru). August Schmarsow tworząc definicję architektury jako sztuki kształtowania przestrzeni połączył rieglańską metodę formalistyczną z koncepcjami psychologizacyjnymi "szkoły wczucia" i wyznaczając styl "prawa kompozycji" sprowadził do **czterech** elementarnych **czynników**: 1. symetrii, 2. proporcji, 3. uszeregowania przestrzennego (*Reihung*) i 4. rytmu, wiążąc doznania estetyczne tych czynników z doznaniem kinestetycznym. Teoria ta została potem wśród architektów upowszechniona w formie uproszczonej, oczyszczonej ze skomplikowanych dywagacji nad rolą psychiki i sprowadzającej całe zagadnienie już tylko do problemu kontrastu masy i przestrzeni. Ale nie konstrukcji, bowiem brak zainteresowania tym zagadnieniem był efektem odrzucenia i zanegowania przez "przestrzenników" stylotwórczej roli konstrukcji; przywrócił ją dopiero arch. Fryderyk Ostendorf z Karlsruhe, twierdząc że "właściwym celem architektury jest tworzenie obudowanej przestrzeni" właśnie przy pomocy konstrukcji⁵.

Nowe teorie i metody analizowania architektury, jakie pojawiły się ok. 1890 (nowa teoria budowy miast, planowanie przestrzenne, ochrona zabytków) sytuowały już architekturę **między** techniką, ekonomią i sztuką.

W kręgu tych nowych koncepcji znalazł się też ogólnoeuropejski ruch regionalistyczny (*Heimatkultur, Heimatsstil* - styl ochrony ojczystego krajobrazu, od ok. 1900), którego polskim wydaniem był m.in. ruch Odbudowy Wsi i Miasteczek (od ok. 1914-15). W jego obrębie sformułowano, czy raczej zaakceptowano **nowe teleologiczne** pojęcie architektury: jako dziedziny działań celowych i planowych wykraczających poza indywidualną problematykę poszczególnych budynków skorelowanych z urbanistyką i planowaniem regionalnym.

Problem przestrzeni jako podstawy rozumienia architektury nie został jednak zarzucony. Przechwyciła je zwłaszcza awangarda XX w., która w formułowaniu swych totalnych definicji korzystała z wynalazku **fotografii** - drugiego kluczowego elementu "poznania" architektonicznego (pierwszym było wynalezienie w XV w. perspektywy, co dało możliwość graficznego przedstawienia trzech wymiarów). Fotografia poszerzała koncepcję przestrzeni o element czasu jako czwartego wymiaru, to zaś spowodowało pojawienie się zarówno kubizmu, jak **teorii** architektury jako dzieła **CZASOPRZESTRZENNEGO**. A w konsekwencji przyjęcie jako aksjomatu definicji architektury jako abstrakcyjnej sztuki przestrzennej/czaso-przestrzennej, jako **GRY BRYŁ W PRZESTRZENI** (arch. Eugene Baudouin, Le Corbusier: architektura jest "mądrą, poprawną, wspaniałą grą brył zestawionych w świetle") i **MIASTA jako RZĘBY ABSTRAKCYJNEJ**.

Teoria abstrakcyjna w sposób zasadniczy wpłynęła też na postawy badawcze, wykształcając jeden z głównych nurtów nowych badań, który ujmując przeszłość architektury jako dzieło umiejętności kształtowania przestrzeni (wnętrza). Po II wojnie światowej znaczenie kluczowe w lansowaniu i umocnieniu tej koncepcji miały książki Benedetto Croce (*L'architettura quale copia di una realtà*, 1949), Bruno Zevi'ego (*Architettura jako przestrzeń*, 1957) i jego porządkujące hasło *Architettura* w *Encyclopedia of World Art* (1959), gdzie polemizuje z interpretacją semantyczną jako jego zdaniem "wymysłem historyków architektury, którzy mają tendencję do przenoszenia historii na płaszczyznę bezosobową, mistyczną i transcendentalną".

W środowiskach architektów koncepcja architektury jako sztuki kształtowania przestrzeni przyjęta została jako nowy dogmat z takimi konsekwencjami, jak z gruntu totalitarny **LINEARNY SYSTEM CIĄGŁY** arch. Oskara Hansena (l. 60/70) - skrajny przykład powiązania teorii architektury jako abstrakcyjnej sztuki przestrzeni z marksistowskim programem "inżynierii społecznej"; czy komunistyczne koncepcje architektury jako wiążącej inne sztuki "plastycznej, syntetycznej organizacji przestrzeni na usługach społecznej walki o byt człowieka" (Minorski, 1951). To prowadziło do formułowania poglądu, że architektura jest **TOTALNĄ REŻYSERIĄ** (np. socjodemokratyczna definicja arch. Jacka Nowickiego z 1960 r. architektury jako "sztuki formowania całego otoczenia człowieka" bez udziału tegoż); że jest **ŁADEM PRZESTRZENI** (B. Szmidt, 1981), wreszcie **OBRAZEM** (1985).

Definicja architektury jako abstrakcyjnej sztuki organizowania przestrzeni ukierunkowywała także badania historyczne i spowodowała zainteresowanie tymi epokami w dziejach architektury, które mogły być ilustracją jej prawdziwości ("odkrycie" baroku i rokoka). Kryterium czaso-przestrzenności legły u podstawy nowej klasyfikacji sztuk w Polsce, wprowadzonej w 1973 r. (Kębiłowski), która na długo stała się podstawą uniwersyteckiego nauczania historii sztuki architektury. Przyjmując jako cechę wspólną sztuk "czaso-przestrzenną materialnej struktury przedstawiającej", architekturę zaliczono do 1) grupy sztuk o czaso-przestrzennej **niezmiennej** materialnej strukturze (czyli plastycznych), do podgrupy 2) struktur trójwymiarowych (razem z rzeźbą) i podpodgrupy a) struktur operujących jednostkami przestrzeni i ich układami, kształtujących przestrzeń na zasadzie jej ograniczania. Podkreślając **nieprzedstawiający** aspekt architektury, sformułowano na jej podstawie pogląd, iż jej cechą charakterystyczną jest ogłód **od wnętrza** (kształtowanie bryły opiera się na takich samych zasadach jak w rzeźbie, a różnicowanie powierzchni jak w malarstwie). Interpretując w ten sam sposób historię architektury jako dzieje przestrzennej struktury nieprzedstawiającej, eliminowano tym samym z pola widzenia zarówno semantyczne aspekty architektury (pojawiające się w historii przykłady architektury przedstawiającej, np. budowle na planach krzyża łacińskiego, inicjałów właścicieli, gwiazdy itp. traktowano jako raczej nieistotne zjawiska marginalne), jak jej ogólnokulturowy kontekst, co już w momencie wprowadzania tej nowej klasyfikacji było anachronizmem wobec nowych ujęć architektury i jej historii, jakie właśnie wówczas podejmowano na Zachodzie na fali rodzącego się postmodernizmu i przywracania architekturze jej cech przedstawiających (jako języka).

Konkurencyjna wobec teorii formalistycznych była **TEORIA ŚRODOWISKA**, fundamentalna w XX w. zasada sformułowana po raz pierwszy przez B. Fletchera (1896) i głosząca, że kształt obiektu architektonicznego jest determinowany przez czynniki środowiskowe (co u nas lansował szczególnie Tadeusz Tolwiński, 1936). Wiodło to ku **TEORIOM SOCJOLOGICZNYM** w architekturze⁶.

Na tej też podstawie i w oparciu o program nowoczesnego konserwatyizmu (opozycyjnego wobec likwidatorskiego lewicowego awangardyzmu) twierdzono, że architektura to **AKTYWNOŚĆ (WSPÓŁCZESTNICTWO)**, mająca na celu wspólną przemianę przestrzeni w pewną strukturę. Z punktu widzenia socjologii kultury (Znaniecki) architektura była zatem definiowana albo jako **zbiorowe** wznoszenie i ozdabianie budowli publicznych i prywatnych pod kierunkiem architekta - zawodowego przywódcy/kierownika zespołu realizacyjnego (to chyba przede wszystkim Znanieckiemu zawdzięczamy spostrzeżenie, iż nie gdzie indziej, jak na gruncie architektury nastąpił najwcześniej w dziejach ludzkości rozwój "produkcji zbiorowej funkcjonalnie zróżnicowanej i systematycznie zorganizowanej"), albo jako stwarzanie form własnej egzystencji przez **indywidualnego** człowieka, ale w ścisłym związku ze wspólnotą kulturową i historią⁷. Dorflès ujął to w znanej formule, że architektura to **model** sytuacji człowieka w danym środowisku, zaś Louis Kahn dodawał: "Zanim to wszystko, co robi architekt stanie się budowlą, musi odpowiadać przede wszystkim człowiekowi. Nie wiesz jeszcze, co to jest budowla, dopóki za budowlą nie kryje się wiara [...] w jej identyczność ze sposobem życia człowieka".

A zatem architektura to **SZTUKA SPOŁECZNA** - tak sytuował ją już w 1905 r. Max Dessoir w opozycji do "sztuk samotniczych", np. malarstwa.

Architektura to przede wszystkim **TECHNIKA/INŻYNIERIA**, twierdzili ci, którzy opowiadali się za stworzoną ok. 1800 na bazie nowego paradygmatu kulturowego, materialistyczno-racjonalistyczną tzw. "połnocną" doktryną postrewolucjonistów francuskich i J.-L. N. Duranda, umocnioną następnie przez pozytywistyczny "konstrukttywizm", funkcjonalizm i akademizm. Ta postawa ugruntowała rozejście się architektury-sztuki i inżynierii, była zmierzchem wirtuwanizmu, czyli włoskiej tradycji estetycznej, która rozdzielała sztukę *ergo* czystą intuicję od techniki *ergo* praktycznej realizacji. Nowa teoria architektury jako **WIEDZY TECHNICZNEJ** (E. Bosc, 1877) wprowadzała takie pojęcia, jak inżynier-architekt i tzw. **architektura naukowa**, będąca czymś

GOLGOTA ŚWIĘTOKRZYSKA

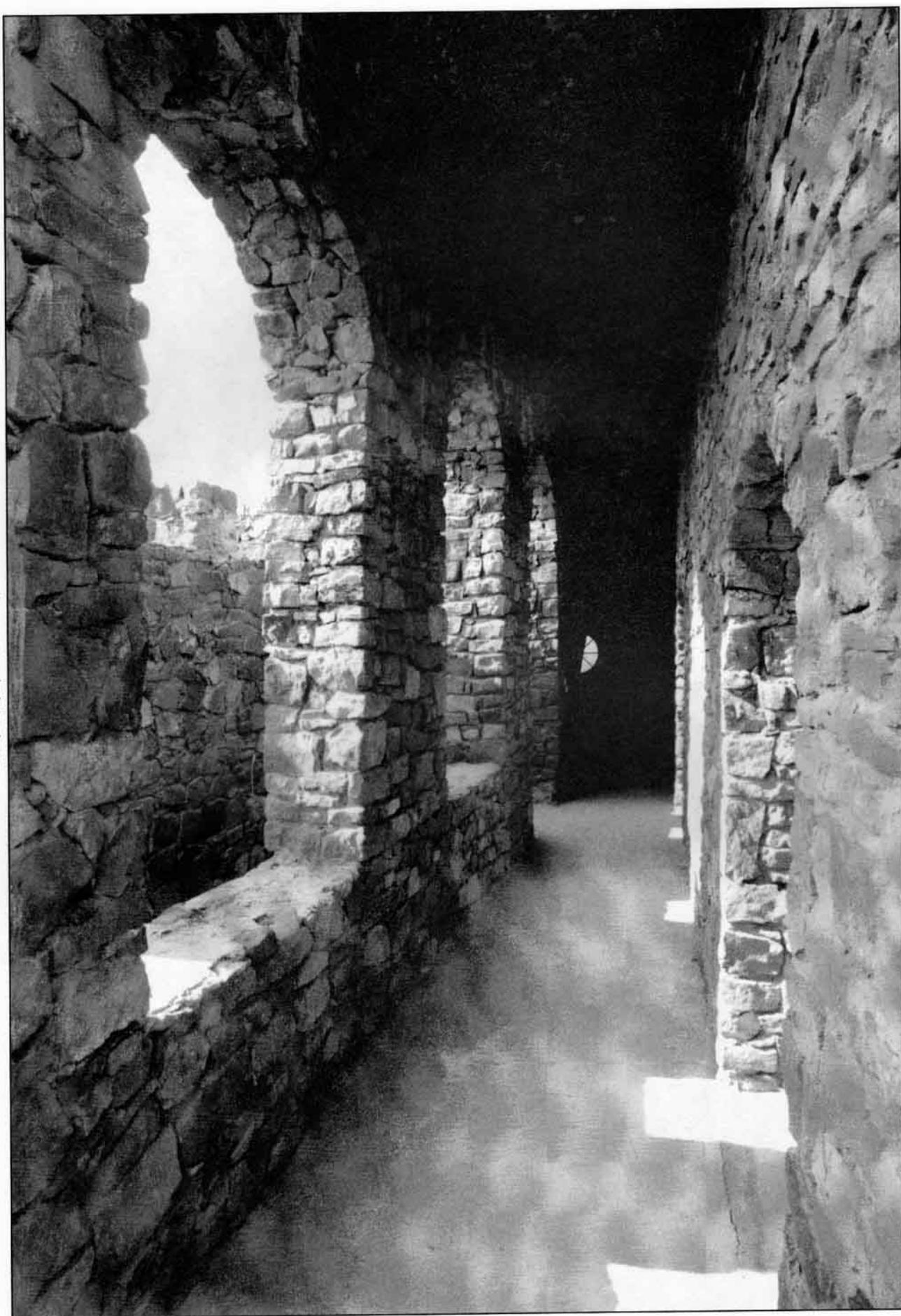


Schody do kaplicy. fot. Piotr Zyszczyński

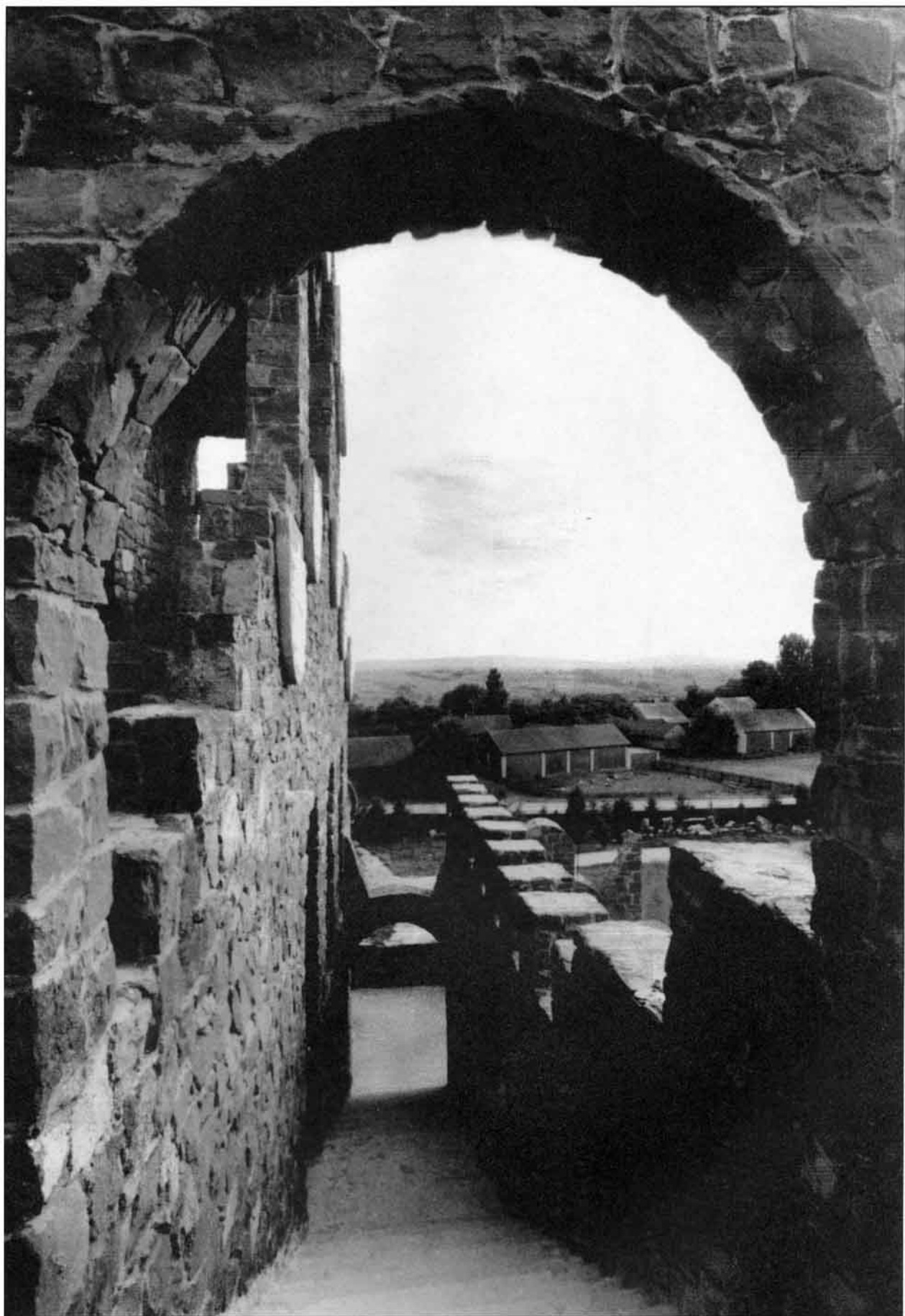


GOLGOTA ŚWIĘTOKRZYSKA

Galeria pomiędzy kaplicami, fot. Piotr Zycieński



GOLGOTA ŚWIĘTOKRZYSKA



SPÓRZY DO KAPLIC, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200



GOLGOTA ŚWIĘTOKRZYSKA

Wypść z Golgoty, fot. Piotr Żywiecki



DEFINICJE ARCHITEKTURY (III)

odmiennym od tzw. **architektury artystycznej**. W ślad za tym dawna antykwaryczna wiedza wprowadzona do profesjonalnych uczelni architektonicznych przekształcała się w systematyczną naukę: politechniczną historię architektury jako **wiedzę stosowaną** opartą na morfologiczno-formalnych/technologicznych badaniach archeologicznych. Ten francuski nurt, który przejęli potem Niemcy, w Polsce uprawiany był w środowisku wileńskich durandystów już od pocz. XIX w. (Wawrzyniec Guciewicz, Michał Kado, Karol Podczaszyski, Feliks Radwański).

Uznanie architektury za naukę ścisłą doprowadziło do zanegowania mimetyzmu architektury i odrzucenia witruwiańsko-blondelowskiej, antropomorficznej teorii porządków z proporcji ciała ludzkiego, wprowadzając w zamian **genetyczną teorię** pochodzenia architektury z **pierwiastkowej chatki**. To w tym kontekście mówiono o architekturze jako o **INŻYNIERYJNEJ ROMANTYCE** (termin Adlera, 1926) czy **ROMANTYCE KONSTRUKTYWIZMU** jako o tym nurcie architektury, która z wartości czysto konstrukcyjnych czyniła wartość estetyczną chcąc połączyć surowy inżynierizm z "architekturą artystyczną" (włoska nowoczesna koncepcja jednności inżynierii z estetyką, estetyk Augusto Guzzo, 1939). Niektórzy (jak Hermann Muthesius, 1927/1928) oceniali takie próby negatywnie, jako "występek" (sic!).

W definiowaniu architektury jako wyprzedzającej piękno **KONSTRUKCJI** podstawą była stara, osiemnastowieczna **ZASADA PODPORY I BELKI**, przypominana czasem przez dziewiętnastowiecznych teoretyków, ale eksploatowana jako dogmat w teorii nowoczesnej architektury z jej zasadą zgodności kompozycji form zewnętrznych i konstrukcji (Muthesius). Interpretatorzy i kontynuatorzy Viollet-le-Duca i Choisy'ego przywracali konstrukcji stylotwórcze możliwości, widząc tu jedyny środek "ureczywistnienia postrzeganej przestrzeni" i **ogólną ponadczasową** zasadę architektury i jej dzieł: czystość, ład koncepcji, logika wynikająca z planu (cechy występujące już w pojęciu *ordonnance* Blanca, 1867 i w pojęciu **KOMPOZYCJI ELEMENTARNEJ** Guadeta, 1902). W tej perspektywie dzieje architektury to dzieje ładu "konstrukcji", to historia form będących logiczną konsekwencją rozwoju techniki; ten właśnie pogląd zdominował politechniczne kierunki badań i metody analizy architektonicznej.

Przemieszana z różnymi teoriami genetycznymi poszukującymi źródeł konstrukcji w elementarystyce bądź natury, bądź pierwotnego, samozachowawczego instynktu człowieka, zasada konstrukcji elementarnej sprostowana była do generalnej koncepcji, że architektura to przede wszystkim **OCHRONA**. W perspektywie filozoficznej znalazło to w pewnym sensie metaforyczne zastosowanie w heideggerowskiej metafizyce egzystencjalnej, która zagadnienia bytu rozważała z perspektywy aksjologii świadomego życia człowieka: istnieć to być w świecie (*in-der-Welt-sein*), być w świecie to zamieszkiwać, zamieszkiwać to budować *ergo* otaczać opieką ("budowanie, które wystawia budowlę"). Budować to tworzyć **miejsca**, poprzez które jawi nam się **obraz świata**, powiada poszukujący przestrzeni sakralnych arch. Rudolf Schwarz, a za nim Christian Norberg-Schultz (1990) - aż po **miasto**, tę największą formę architektoniczną, **osłonę wszystkich osłon**.

Na przeciwnym biegunie "konstruktywistycznego", skrajnie funkcjonalistycznego/inżynierskiego pojmowania architektury sytuują się te wszystkie poglądy, które rozumieją ją wyłącznie jako **DEKORACJĘ**. To artystowskie stanowisko - efekt oddziaływania teorii estetycznych Vasari'ego, np. w Polsce sięga początków XVII w. i pierwszych na naszym gruncie rozważań o estetyce w architekturze filozofa z kręgu Akademii Krakowskiej, Sebastiana Petrycego z Pilzna (1554-1626), który architekturę traktował wyłącznie jako dzieło sztuki (ozdobność jako kryterium). Jest zresztą rzeczą symptomatyczną, iż uwzględniony przez niego zakres zagadnień estetycznych nie został poszerzony przez nikogo aż do oświecenia, a i w XIX w. pozostał zasadniczo nienaruszony, znajdując z czasem nową argumentację w znanych poglądach Johna Ruskina ("architektura nie jest niczym innym jak ornamentem dodanym do budynku"), George'a Gilberta Scotta ("architektura w odróżnieniu od zwykłego budownictwa jest dekoracją konstrukcji"), Edwina Lutyensa ("architektura zaczyna się tam, gdzie kończy się funkcja") i wielu podobnych sformułowaniach podbudowywanych teoriami ornamentu i ozdoby jako naturalnej potrzeby estetycznej człowieka.

Głoszone jeszcze niedawno opinie, że np. artyzm architektury drugiej połowy XIX w. sprowadza się tylko do dekoracji, jest już dziś grubym uproszczeniem, nie uwzględniającym ówczesnych nowatorskich koncepcji przestrzeni i bryły, jakie wprowadzali architekci doby historyzmu. Oba antyetyczne stanowiska - "artystowskie" i "inżynierskie" - starano się też pogodzić w kompromisowej definicji architektury jako w tym samym stopniu sztuki konstruowania, jak ozdabiania (słownik Larousse'a, 1922). Postmodernistyczna myśl architektoniczna z typową dla siebie skłonnością do groteski ujęła to w znanej definicji Roberta Venturiego (ok. 1960), iż architektura to tylko **ozdobiona szopa** (*decorated shed*). W czym nie odszedł zresztą zbyt daleko od znanych szkieletów J.C. Loudona (*Encyclopaedia of Cottage, Farm and Villa Architecture*,

1833-35), a jedynie skonfliktował ją dowiecnie i prowokacyjnie w opozycji pomiędzy symboliką "dekorowanej budy" a modernistycznymi domami-"kaczkami" (budynkami, których kształt bezpośrednio jako znak ikoniczny sugeruje przeznaczenie).

Wszystkie te poszukiwania definicji, mniej lub bardziej udane, funkcjonujące dłużej lub krócej i ze sobą konkurujące, stałe uświadamiają, jak trudne, a w zasadzie niemożliwe jest posługiwanie się jednym kryterium i jedną definicją. Skoro architektura może być i sztuką, i nauką/wiedzą, i rzemiosłem, zatem najstosowniejszą wydawała się **hegłowska synteza** uwzględniająca wszystkie elementy i czynniki równocześnie: architektura to synteza procesu myślowego i technicznego, akcji twórczej i jej ukształtowania w przestrzeni. U nas do powszechnego obrotu tej definicji przyczynili się przede wszystkim dziewiętnastowieczne encyklopedie (II poł. XIX w.), a podtrzymali ją autorzy pierwszego programu jednej z najnowocześniejszych w międzywojennej Europie uczelni architektonicznej: Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej (1915-25), który oparto właśnie na definicji syntetycznej.

Ale nawet ortodoksyjni wyznawcy architektury jako czystej abstrakcji lub czystej konstrukcji, spoglądając wstecz na przeszłość architektury nie mogli nie dostrzegać w niej **ŹRÓDŁA WIEDZY HISTORYCZNEJ** jako nośnika obrazu cywilizacji, dzieł narodów i epok (*Zeitgeist*). Zdawano sobie z tego sprawę już w nowożytności (u nas Sebastian Sierakowski pisał, że "po wszystkie wieki wspaniałość i wielkość budowli lub ich nikczemność była i jest miarą wspaniałego lub nikczemnego umysłu epoki"), ale zasadniczo dopiero heglowska teza o szczególnej misji "kultury estetycznej" w tworzeniu wspólnych "dzieł powszechnych świata" (u nas, jak wiadomo, zapoczątkowana lelewelowską *Historią*, 1815, jako tzw. "archeologią narodową") ujmowała dzieje architektury jako ewolucję stylów powiązanych z ich treścią. Rozszerzano to potem także na misję "udoskonalania człowieka" poprzez architekturę lub poprzez znajomość jej dzieł (*Encyklopedia Powszechna Orgelbranda*, 1860), co z takim upodobaniem eksploatował potem marksizm, czasem przemieszany z mniej lub bardziej wulgarnym psychologizmem (architektura jako wytwór funkcji psychicznych architekta, a nie odbiorcy).

O tym, że "architektura tak jak język, jest uniwersalną formą poznania" (Colquhoun, 1989), że tworzy **KULTURĘ** i jest jej **WYRAZEM**, twierdzili wszyscy przeciwnicy formalistycznych teorii architektury, jak u nas Piotr Aigner (1812), czy ponad sto lat później Kazimierz Tołłoczko (1937). Zbigniew Dmochowski (1956), Władysław Wiliński (1957). Traktat metodologiczny Georga Kublera (1962) negował teorię "rozwoju" i inspirował analizować architekturę w typologicznych ciągach "wieku systemowego" jako "kształt czasu" (redefinicja *Zeitgeistu*). Ujmowanie ewolucji form od architektury zamkniętej do otwartej (Novak, 1967) prowadziło wprost do wizji zintegrowanej z krajobrazem **EKOARCHITEKTURY** jako przyszłej zintegrowanej działalności międzynarodowej mającej na celu stworzenie ekologicznych form kształtowania biosfery ziemi i jej elementów.

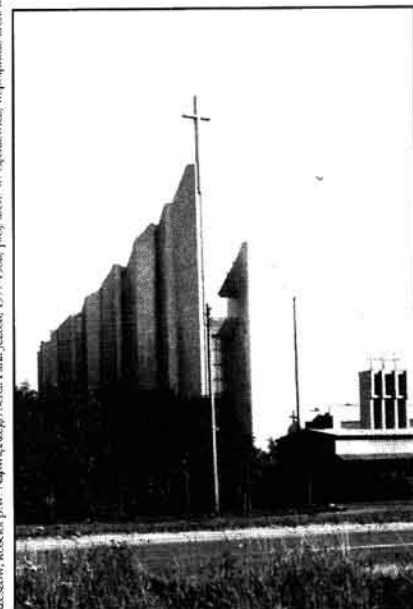
Architektura to **FORMA SYMBOLICZNA** - jak po raz pierwszy określił w 1787 r. Charles Francois Viel de Saint-Maux i co znamy choćby z norwidowskiej interpretacji filozoficzno-kulturowej *Sztuki w obliczu dzieł* (ok. poł. XIX), uznającej symbol za pierwszy pomnik (rola owych pomnikowych dzieł polegałaby na przekazaniu następnym pokoleniom pewnych idei: znaków, faktów, wydarzeń przełomowych, wierzeń itd.). Dwudziestowieczna popularność teorii "form symbolicznych" wywodziła się jednak przede wszystkim z interpretacji filozoficzno-kulturowych (L.W. Richard, *Architecture. Mysticism and Mythology*; London 1892; J.K. Huysmans, *La Cathedrale*, 1898 - powieść, w której w oparciu o Honoriusza z Autun, Hugona od św. Wiktora, Duranda i in. wyłożono symbolikę budowli kościelnej), a zwłaszcza z pism Ernsta Cassirera (*Substanzbegriff und Funktionsbegriff*, 1910), który zastępował pojęcie substancji jako filozoficznie niewłaściwe - pojęciem **FUNKCJI**. Zapoczątkowało to ukie-runkowanie historii sztuki/architektury na badanie różnorodnych funkcji dzieła i artysty w społeczeństwie, w tym funkcji symbolicznych architektury dawnej i nowej (F. W. J. Schlesinger, *Symbolik in der Architektur*, 1910-11; ksióć jako obraz wszechświata: Lothar Kitschelt, *Jerusalem früh-christliche Basilika als Darstellung des himmlischen Jerusalem*, 1938). Po wojnie, pod wpływem **ikonologii** - nowej metody badawczej wprowadzonej przez Erwina Panowsky'ego (1939), badania architektury jako symbolu zmajoryzowały w pewnym momencie wszystkie inne metody, zwłaszcza gdy w 1948 r. Sedlmayr sformułował tezę ogólną, że architektura większości kręgów kulturowych była sztuką **reprezentującą** (jako znaki, symbole; *Architektur als abbildende Kunst*). Gillo Dorfles (1963) rozwinął to potem w definicji architektury jako "organicznego i częściowo zinstytucjonalizowanego zespołu znaków", zaś antropologdy kultury skierowali się ku **semiotyce topologicznej** (Greimas i jego "gramatyka" miasta, 1972). U nas badania w tym kierunku prowadzono dopiero w latach sześćdziesiątych, z kilkumiesięcznym opóźnieniem w stosunku do krajów anglosaskich. Mieczysław Wallis (1968) ujął wówczas dzieje sztuki jako dzieje struktur seman-

MARTA LEŚNIAKOWSKA

Quod bomines tot sententiae
(Terencjusz)

Kiedy w październiku 1989 roku zawitali w Warszawie na konferencję CICA/SARP, znakomici krytycy współczesnej architektury co niekiedy rodzimi krytycy architektury sakralnej, do tej pory może nie w pełni świadomi wagi zjawiska, mogli usłyszeć jak postrzegając rzecz z zewnątrz autorytety (Peter Buchanan, Denis Sharp) ujmują ją w kategoriach fenomenu, niezwykłej erupcji i boomu - dziesięciolecie zaledwie (1975-1985) zyskało miano "okresu tysiąca świątyń"; w samym 1981 roku wydano 331 zezwoleń na budowę nowych kościołów. Dla porównania - w latach 1945-50 wzniesiono tylko 59 świątyń, a w 1951-55-57. Tyle liczby. Przemiany, jakie przyniósł rok 1980, zmusiły władze do odblokowania budownictwa sakralnego, a niezwykła wytrwałość i konsekwencja Kościoła wobec wieloletniej, zawilej i zmiennej polityki wyznaniowej państwa pozwoliła nadrobić zaległości w tak oszałamiającym tempie. Ta konsekwencja i przemysłowy "plan działania" najsilniej ujawniły się w diecezji przemyskiej. Z inspiracji ks. arcybiskupa Ignacego Tokarczuka, w obliczu nierównomiernej sieci parafii i ich niewystarczającej liczby, zgodnie z postulatami Vaticanum II założono dwa cele. Po pierwsze: stworzenie takiej liczby nowych parafii w miastach, aby żadna nie przekraczała 10 tys. mieszkańców. Na terenach wiejskich przyjęto natomiast kryterium odległości od kościoła, która nie powinna przekraczać trzech kilometrów [41]. Powstanie w ciągu dwudziestu lat 350 kościołów stawia diecezję przemyską w czołówce kraju i ma już swoją literaturę, by wymienić te najważniejsze pozycje; np. książkę księdza Adama Bonieckiego *Budowa kościołów w diecezji przemyskiej* i trzypięciotomowe dzieło Andrzeja Potockiego *Diecezja przemyska na swe 600 lecie*.

Mimo wielokrotnie wyrażonego przez badaczy architektury sakralnej niezadowolenia z istnienia zbyt skromnej literatury przedmiotu, wydaje się, że obawy te są mocno przesadzone. Wystarczy sięgnąć po tom *Sacrum i sztuka*, w którym zamieszczono *Bibliografię za lata 1945 - 86* [7]. Być może na pochopne sądy wpływa rozproszenie tej problematyki w różnych periodykach, o różnym zasięgu i nakładzie, a także brak ogólnopolskiego, regularnie ukazującego się pisma poświęconego wyłącznie sztuce sakralnej. Dlatego baczny rekonesans nakazuje raczej nie martwić się o ilość publikacji, a jeśli już, to o ich jakość.



Rzeszów, kościół p.w. Najświętszego Serca Pana Jezusa, 1977-1982, proj. arch. L. Gronczar, A. Gronczarz

MONIKA RYDIGER NAJNOWSZA ARCHITEKTURA SAKRALNA REFLEKSJE NAD STANEM BADAŃ I KRYTYKĄ

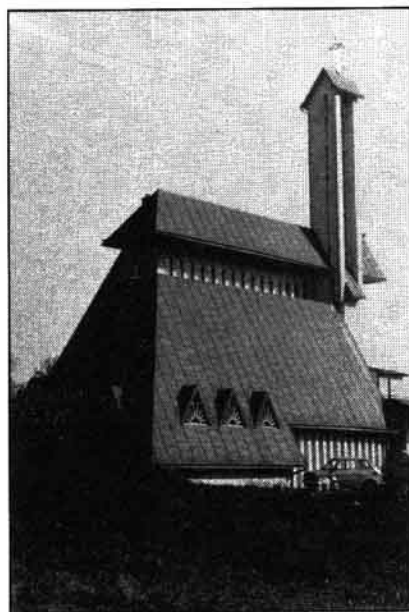
Architektura sakralna jest w pewnym sensie modnym tematem. Jak słusznie zauważyła Nawojka Cieślńska w tomie *Sacrum i sztuka* "w końcu 1984 i w pierwszej połowie 1985 roku spiętrzyła się u nas - by zastosować nie najbardziej wymyślne, ale obrazowe porównanie - fala tyleż wzmrożonego, co pospólnego zainteresowania kościołem, chrześcijaństwem w środowiskach intelektualnych i artystycznych, do niedawna jeszcze tradycyjnie indyferentnych religijnie, a nierzadko otwarcie ateistycznych".

Wśród piszących o najnowszej architekturze sakralnej pojawiają się zasadniczo dwie postawy. Jedni - bazując na obiektywizmie, mają ambicje przeprowadzenia metodycznych, naukowych badań zjawiska, dokonania syntezy bądź klasyfikacji, ale niekiedy poprzestają na publikacji obiektów, beznamietnej relacji i opisie. Drudzy - reagują zupełnie subiektywnie i uprawiają, z większym lub mniejszym szczęściem, krytykę artystyczną.

Czy w literaturze przedmiotu znajdziemy metodyczne, naukowe, naprawdę rzetelne, opracowania badające fenomen naszej architektury sakralnej?

Napisano kilka prac magisterskich i doktorskich (na ATK, KUL, UJ), ale prawie wszystkie pozostały w maszynopisie. Są wśród nich prace monograficzne - dotyczą albo wybranego obiektu (np. kościoła Dobrego Pasterza w Drogomyślu), albo projektów sakralnych jednego twórcy (np. J. Bogusławskiego, W. Pieńkowskiego, K. Kuczy-Kuczyńskiego). Zdarzają się także opracowania regionalne, najczęściej obejmujące obszar jednej diecezji, czasem miasta (np. Wrocław). Bardzo rzadko trafiają się prace problemowe, ujmujące i analizujące zjawisko kompleksowo i syntetycznie. Przyczyny tego faktu są zupełnie jasne - brak źródeł, archiwów, dokumentacji, fototeek, rejestrów. Historyk sztuki analizując czy to dawną, czy nową architekturę, a nie chcąc popaść w krytykę artystyczną musi oprzeć się na solidnym, kompletnym materiale dokumentacyjnym. A taki nie istnieje, bo nadal brak stałego inwentarza współczesnej sztuki sakralnej. Nieco informacji dostarczają diariusze polskiej architektury współczesnej Przemysława T. Szafera. Także wieloletnie wysiłki i podziwu godna konsekwencja profesora Andrzeja K. Olszewskiego by stworzyć pełną dokumentację najnowszej architektury i sztuki kościelnej, nie wystarczają, aby ogarnąć wszystko, ze względu na przytłaczającą ilość, różnorodność i tempo prac budowlanych. Dlatego też większość autorów jest zdania, że usystematyzowanie tego co rozgrywa się na naszych oczach w architekturze sakralnej, jest zadaniem karkołomnym, także ze względu na brak odpowiedniej perspektywy czasowej [13,33,39]. Niektórzy ulegają jednak pokusie by oprócz analizy formalnej przedsięwziąć rozwój tej archi-

tektury, jej tendencje, kierunki i inspiracje. Ujęcie zjawiska w porządku chronologicznym ustawia obiekty w pewnym ciągu historycznym i pozwala przeanalizować podstawowe linie rozwoju współczesnej architektury kościelnej [23], a nakreślenie szerszego tła - ujrzeć ją w całym nurcie dwudziestowiecznej architektury [22]. A stąd już tylko krok do uchwycenia związków naszej architektury sakralnej z architekturą światową oraz odnalezienia jej wzorców i prototypów. Część autorów usiłuje wyróżnić główne tendencje [28,29,34,13]. Przykładowo, ks. Jan Popiel [28] wyodrębnia dwie: "funkcjonalizm liturgiczny" i "ekspresjonistyczny symbolizm", wiążąc je z dwiema teologicznymi koncepcjami kościoła jako *Domus Dei* i *Domus Ecclesiae*. Ale już Konrad Kucza-Kuczyński uważa za uzasadnione poszukiwanie kryterium działania warsztatowego twórcy i wyróżnia trzy formacje polskiej architektury sakralnej: powtórzenia, świadomy modernizm i poszukiwanie odrębności [13]. Stanisław Rodziński zaś mówi [29] o "stylizacji" i "formalnej odkrywczości". Inni skłaniają się do analizowania różnorodnego charakteru współczesnej architektury kościelnej posługując się kryterium osobowości twórczej. P.T. Szafer [39] uważa, że to właśnie w naszej architekturze sakralnej szczególnie wyraźnie wylaniają się takie indywidualności, jak chociażby Jan Bogusławski, Konrad Kucza-Kuczyński, Witold Korski, Stefan Muller, Tadeusz J. Gawłowski, Andrzej Skoczek, Przemysław Gawor, Wojciech Pietrzyk, Romuald Loegler, Adam Szymski, Wojciech Kosiński, Krzysztof Chwalibóg. Podążając własnymi drogami, wykorzystując swoje doświadczenia decydują oni o architektonicznym wyrazie naszych kościołów. Inaczej widzi to natomiast siostra M.E. Rosier-Siedlecka [33]: "wielkość konstruowanych świątyń zwiększyła liczbę zainteresowanych architektów - projektantów, wśród których rozpiętość wieku, doświadczenia zawodowego, zwłaszcza w tej dziedzinie, różnorodność formacji, rozwoju duchowego, przynależności do środowiska twórczego, ogromna rozległość jakości i stylu zwiększa trudność przeprowadzenia oceny". Jej zdaniem, kluczem do zrozumienia i usystematyzowania tej architektury jest uchwycenie dominującego czynnika wśród tych wszystkich, jakie mają wpływ na przestrzenne rozwijanie budynku kościelnego - konstrukcję, technologię, wymagania liturgii związane z tendencjami duszpasterskimi i teologicznymi, upodobania artystów, moda, stosunek do tradycji i ekonomia.



Bulha, kościół filialny, proj. arch. L. Wójcicki-Kuryś

Różnorodność i wielość form w naszej architekturze sakralnej prowokuje do analizy formalnej. Jednakże część badaczy będąc absolutnie pewna, że mówienie o "spójnej jednostce form wyrazu", czyli o stylu w architekturze nowych kościołów nie jest dziś możliwe [22,34], wybiera typologię [21,34]. Ale darujmy sobie wyliczanie poszczególnych, wyróżnionych za pomocą odmiennych kryteriów typów. Odnosimy tylko zastrzeżenia A. K. Olszewskiego [21]: "jeżeli mamy kłopoty z typologią współczesnej architektury sakralnej, to nie są one bynajmniej wyjątkowe. Nie ludźmy się, że architektura XX wieku ma w ogóle łatwą typologię czy łatwą periodyzację".

Zdarza się, że chcąc uporać się z tak olbrzymim materiałem i dojść do uogólnionych wniosków autorzy dokonują wyboru - oczywiście subiektywnego i w tym momencie już ocierają się o krytykę artystyczną. I tak np. P. T. Szafer [39] odnotowuje obiekty rzetelnie zaprojektowane i wykonane, prawidłowo rozwiązujące funkcję, prezentujące wartościowe cechy kompozycji plastycznej, służące dobrze potrzebom kultu i kreujące miejsce *sacrum*. Nawiąsem mówiąc - zupełnie poważnie - mamy tu prawie przepis na "kościół doskonały".

Czym natomiast zajmuje się obecnie krytyka? Oczywiście analizuje, ale nie tylko, także ocenia - gani, miądzy, wytyka, wylicza błędy, zakazuje, zaleca, popada w czarną rozpacz albo w euforie. Już nawet pobieżna lektura rozlicznych artykułów ukazujących się to tu, to tam w różnych, nie tylko katolickich periodykach wykazuje, że mimo boomu w budownictwie kościelnym często wspomina się o KRYZYSIE ARCHITEKTURY SAKRALNEJ i narzeka na GUSTY wiernych, architektów i inwestorów. W związku z tym pojawiają się wątpliwości czy KOŚCIÓŁ TO NAPRAWDĘ MECENAS, CZY TYLKO INWESTOR, i jaki jest SPOŁECZNY ODBIÓR ARCHITEKTURY SAKRALNEJ? Nie brak także pytań, czy projektujący ma być TYLKO ARTYSTĄ, CZY TAKŻE TEOLOGIEM, oraz jak zachowuje się ARCHITEKTURA SAKRALNA WOBEC TRADYCJI w dobie postmodernizmu? Niestety, najrzadziej pojawia się problem WARTOŚCI ARTYSTYCZNEJ obiektów sakralnych.

Jak zrelacjonował Henryk Drzewiecki [9], uczestnicy obrad wspomnianej konferencji CICA SARP w 1988 r., wyrażali obawy, że budowane obecnie kościoły nie będą cenione przez przyszłe pokolenia. Szukając przyczyn kryzysu większość autorów zgadza się, że zarówno architekt, jak i Kościół nie byli do tego zadania przygotowani.



Dla architektów był to najczęściej temat obcy, a przy dość częstym braku znajomości liturgii i zaleceń soborowych także trudny - zwłaszcza gdy wymagania inwestora nie były sprecyzowane [13]. Dla S. Mullera przyczyną tego stanu rzeczy są jednak głębsze i bardziej złożone [17]. Są to - brak świadomości ciągłości kulturowej, tradycji i związana z tym desymbolizacja kościoła, problemy z projektowaniem wynikające nie tylko z braku wiedzy z zakresu liturgii, ale także z błędnych założeń (np. wszechobecne przekonanie, że kościół ma stanowić dominantę jeśli nie przez swoją skalę, to koniecznie formę) i przypadkowej lokalizacji. Nie bez znaczenia jest postępująca ateizacja społeczeństw oraz laicyzacja i protestantyzacja Kościoła po Vaticanum II.

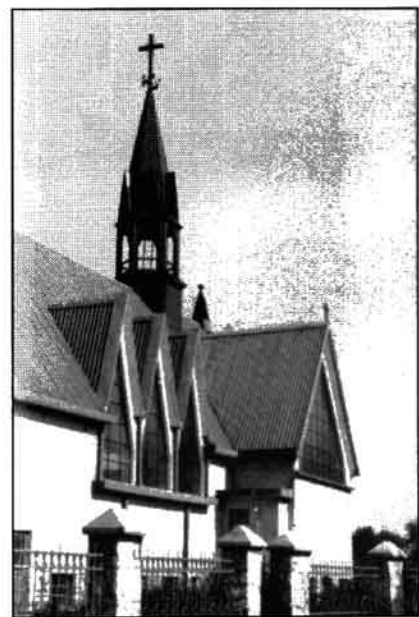
Początków kryzysu architektury i sztuki sakralnej można doszukać się już w momencie dramatycznego zerwania naturalnych więzów sztuki i Kościoła [S. Rodziński, 29], kiedy to nastąpiło odejście od mimetycznego umiowania zjawisk, a akcent z treści przesunął się na formę. Kościół w pewnym sensie odizolował się od najnowszymi awangardowych twórców pochłoniętych nowymi poszukiwaniami. Jak słusznie przypomina S. Rodziński [30] "artysta dawniej był w sposób naturalny wpłciony w życie Kościoła, od kilku dziesięcioleci jest doń zapraszany, jest gościem, zleceniobiorcą". A przecież nie mały obszar sztuki współczesnej skażony "antysacrum" (o czym pisze Krystyna Czerni [8]) kusi swą drastycznością, negacją i przekorą. Jako jedną z przyczyn kryzysu architektury sakralnej podaje się jej laicyzację i desakralizację [30,34,21], wskazując na brzemienne w skutkach otwarcie Kościoła na kulturę masową. A. K. Olszewski [21] widzi to w bardzo szerokim aspekcie - desakralizacji życia świeckiego. Architekturze najnowszych kościołów zarzuca się gigantomanię, pretensjonalność, uduchowienie, zamilowanie do ozdoby i triumfalizmu. Jedni winią za to architektów, którzy albo nie potrafili zachować umiaru i siłą się na oryginalność traktując obiekt sakralny jako dzieło życia, w którym urzeczywistniają swoje wizje, albo popadają w bezmyślne naśladownictwo modnych wzorów zaczerpniętych z pism architektonicznych [5,10,17]. M. E. Rosier-Siedlecka wręcz mówi o chęci błyszczenia, dążenia do sławy, do zbudowania sobie pomnika [33]. Zwraca również uwagę, że winny jest tu także polski indywidualizm, polskie zamilowanie do ozdoby i ostentacyjny charakter naszego katolicyzmu: "Architektura kościelna jest zawsze świadkiem i wyrazem stanu wiary społeczeństwa". Jeremi T. Królikowski [1] twierdzi, że "taka będzie

architektura, jaki jest charakter religijności społeczeństwa". Zdaniem ks. Janusza S. Pasierba [26] religijność nasza jest "silnie uzewnętrzniona, bardzo widzialna [...] bardzo dekoracyjna, manifestowana, ale zakorzeniona na śmierci i życie, ludzka, ciepła". Przy okazji warto nadmienić, że na łamach prasy katolickiej od dłuższego czasu toczy się ożywiona dyskusja nad religijnością współczesnych Polaków [20,36,45]. Nie tylko S. Muller [17] zwraca uwagę na problem dezinformacji, ale także inni badacze są świadomi nieadekwatności, a nawet braku struktury znaczeniowych w dziele architektury sakralnej, które oznaczaliby strzęp *sacrum* w przestrzeni [34, por. 12]. Nagminne używanie krzyża nie wystarczy [10, 26].

Część autorów jest przekonana, że o kryzysowej sytuacji architektury kościelnej w znacznej mierze decyduje stopień trudności, jakim jest projekt współczesnego kościoła. Dla Andrzeja Basisty [2] podstawowy problem wynika z rozbieżności pomiędzy religijnym a architektonicznym obrazem świątyni. Te same elementy w sferze religijnej mają odmienne znaczenie w sferze architektonicznej. "Chodzi o to, by rzeczywistość religijna i architektoniczna nie rozmięły się wzajemnie". Szczepan Baum [4] jest przekonany, że architekturę sakralną trzeba kształtować cały czas myśląc o wnętrzu, o jego sakralnym i modlitewnym klimacie, a nie o wykreowaniu indywidualnego pomnika, "bo Bóg nie potrzebuje pomników". Podobnego zdania jest M. E. Rosier-Siedlecka [38], która obawia się, że większość nowych kościołów ujawnia, niestety, tendencje do stosowania zasady projektowania od zewnątrz (kościół-rzeczby), podczas gdy w świetle postanowień Vaticanum II "temat, który stoi przed projektantem, to takie zorganizowanie wnętrza, aby wierni przez sam układ przestrzenny poculi, że są wspólnotą skupioną wokół ołtarza". Natomiast dla Tadeusza Zielińskiego i ks. Tomasza Bojańskiego [1] trudne jest zachowanie równowagi między funkcjonalnością a odpowiednim klimatem i nastrojem architektury.

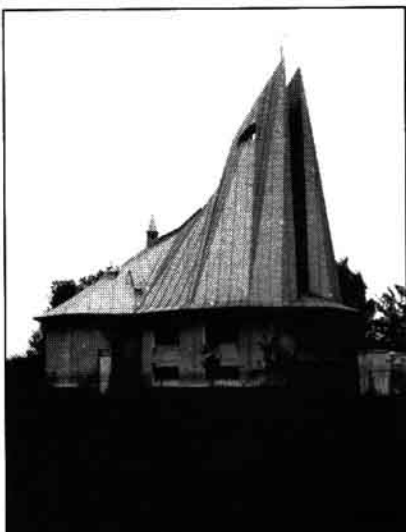
Pojawiają się opinie, że wśród wielu czynników, które złożyły się na kryzys architektury kościelnej, nie mniej istotne jest tradycyjne czy wręcz prymitywne wykonawstwo i materiały [por. 13].

Wielu zwalców problemu dręczy pytanie - schlebiać gustom czy nie? J. S. Pasierba [26] twierdzi, że gusty wiernych, inwestorów, a także architektów kształtują się głównie pod wpływem kultury masowej [por. także 35]. Zwraca



Świątynia Józefowska, kościół parafialny p.w. św. Antoniego, 1901-1902, proj. arch. S. Skrzak





przy tym uwagę na pewne uwarunkowania historyczne, które decydują o barokowości polskiego gustu, jego mieszczańskości (będącej wynikiem awansu społecznego), a także skłonności do dekoracji okolicznościowej. Uczestnicy konferencji CICA/SARP [9] doszli do wniosku, że wspólnota parafialna powinna mieć szerszy wpływ na proces projektowania i budowania, wyrażać swoje życzenia i oceniać projekt. Natomiast zdecydowanie przeciwni "architekturze schlebującej" T. Zieliński [11]. Oraz M.E. Rosier-Siedlecka [33], która ku przestrodze, przytacza słowa Braque'a: "Gdy zaczyna się obniżać sztukę do poziomu ludu, to już nie jest akt wiary, ale propaganda". S. Müller [17] jest za "złotym środkiem" i uważa, że w kościele musi być miejsce na gusta i przyzwyczajenia wszystkich modlących się w nim ludzi: przestrzeń nie może być dla wiernych obca, co nie znaczy, że może być zdominowana przez kicz. Dlatego też przywiązuje się znaczną wagę do społecznego odbioru architektury sakralnej. D. Sharp [9] uważa, że prawdopodobnie przyczyną powstania w Polsce tak wielu niespójnych, niespokojnych budowli kościelnych, jest wpływająca na ograniczenie ekspresji obawa architektów przed brakiem akceptacji ich dzieł. Dla Szczepana Bauma [4] architektura musi być akceptowana przez odbiorcę, "inaczej jest architekturą totalitarną". W diecezji przemyskiej przeprowadzono nawet badania socjologiczne [Kazimierz Belch, 3]. Zadano respondentom py-

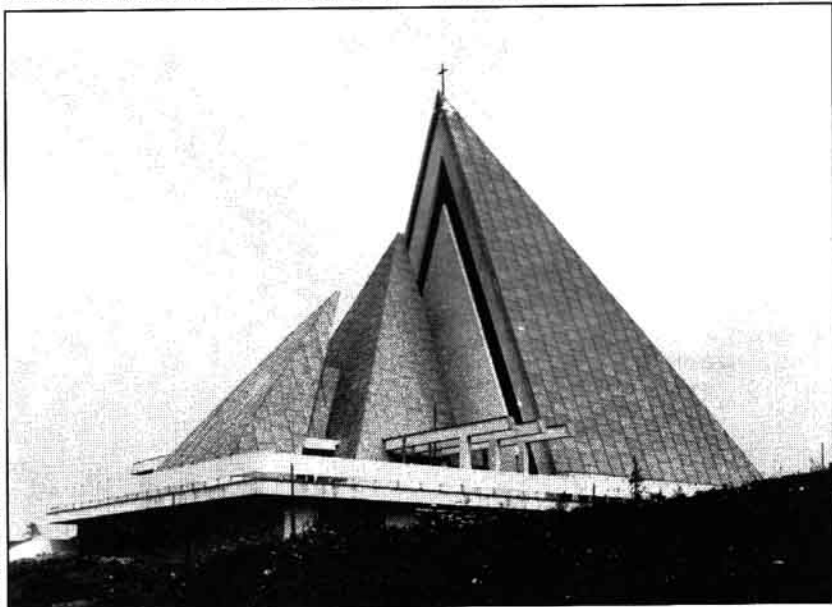


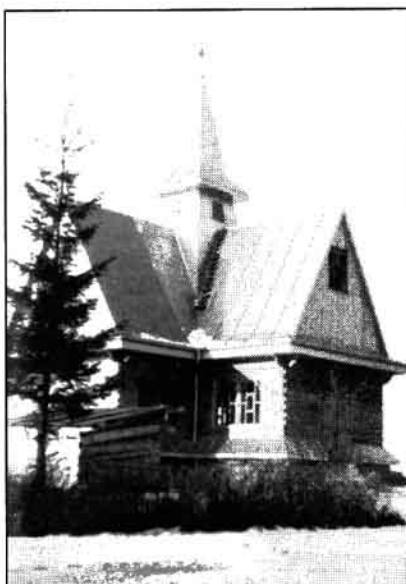
tania: czy kościoły współczesne są sakralne, czy są piękne i czy są funkcjonalne. Okazało się, że w zasadzie nastawienie księży i wiernych do współczesnej sztuki sakralnej jest raczej pozytywne, negatywne opinie dotyczą najczęściej obiektów w sposób widoczny zrywających z tradycją. K. Kucza-Kuczyński [13] ma jednak wątpliwości, czy od wiernych korzystających z nowych świątyń można oczekiwać obiektywnej oceny, zważywszy na emocjonalny stosunek do tej architektury - "w momencie budowania czy po zakończeniu najtrudniejszego etapu budowy, ważniejszy, budzący dumę jest sam fakt, że nowy kościół stoi". Dyskusja o gustach i społecznym odbiorze najnowszej architektury sakralnej prowokuje do oceny nie tylko artystycznych wysiłków projektujących, ale również sprawowanej przez Kościół roli mecenasa. Pojawia się wiele głosów, że niestety Kościół jest obecnie jedynie inwestorem zdającym się na przypadek, zbyt mało wymagającym i nie umiejącym sprecyzować zamówienia [13, 35, 38]. Ale czasem zdarza się tak, że jak pisze S. Rodziński [29]: "tam gdzie inwestor czuje się równocześnie duchowym inspiratorem, a nie tylko kasjerem zlecającym robotę - dochodzi do wspólnej wizji dzieł, które swą artystyczną jakością spełniają i spełniać będą przez wiele, wiele lat również funkcję duszpasterską". Teresie Stankiewicz [38] marzy się, by mecenat Kościoła przejawiał się także w prowadzeniu dokumentacji współczesnej sztuki sakralnej

w poszczególnych diecezjach, tworzeniu diecezjalnych muzeów sztuki współczesnej, wydawaniu informatorów o powstających nowych kościołach z ewidencją znajdujących się w nich dzieł, utworzeniu ogólnopolskiego pisma poświęconego sztuce sakralnej.

Najnowsza architektura sakralna wzbudza wiele emocji. Od egzaltowanego zachwyty po dezaprobatę, wręcz odrzucenie. Dobra czy zła? Piękna czy brzydka? Posiadająca wartość artystyczną czy kiczowata? Jak ją ocenić? Według jakich kryteriów? Problem istnieje w literaturze przedmiotu, ale zastanawia brak chęci pogłębienia go. Nawet konferencja CICA/SARP w 1988 roku, mimo zasygnalizowania tego zagadnienia (Peter Buchanan), nie rozstrzygnęła kwestii wartościowania architektury sakralnej [9]. Sprawa oczywiście nie jest prosta, "słabością współczesnej sztuki sakralnej [...] jest zagubienie kryteriów oceny, przemieszanie wartości, osłabienie wiary w siłę sztuki w ogóle" zwraca uwagę S. Rodziński [29]. Czy w takim razie dałoby się ocenić formę i funkcję obiektu sakralnego stosując wyłącznie kryteria architektoniczne? To pytanie zadają ci, którzy zastanawiają się, czy aby rezultaty artystycznych wysiłków nie są w pewnej mierze uzależnione od stanu wiedzy teologicznej, wiary i pobożności artysty. S. Rodziński narzeka, że brak we współczesnej sztuce sakralnej przejawów autentycznej religijności. Ks. K. Belch [3] jest absolutnie przekonany, że "artysta potrzebuje Kościoła. Nie sposób wyobrazić sobie twórcy dzieł sztuki sakralnej, który by był ateistą [...]. Artysta projektujący czy upiększający świątynie katolickie winien być mocno zakotwiczony w Kościele, w jego doktrynie, w całym bogactwie jego tradycji i historii. Inaczej mówiąc, powinien być człowiekiem głębokiej wiary. W przeciwnym razie nie będzie miał nic do przekazania". Przypominając o bezwzględny wymogu pobożności w odniesieniu do artysty w dawnych epokach, Renata Rogozińska zastanawia się czy dziś którykolwiek z księży pyta angażowanego artystę o światopogląd i czy od tego uzależnienia decyzję podjęcia współpracy?

Zupełnie osobnym problemem, poruszanym przez większość piszących o nowych kościołach, jest stosunek architektury sakralnej do tradycji [16, 13, 33, 34, 39]. Tak późne, pełne otwarcie się Kościoła na sztukę współczesną (właściwie dopiero po Vaticanum II) uprzytomniło badaczom, że w okresie, kiedy rodził się modernizm i później, gdy stał się "stylem międzynarodowym", właśnie architektura sakralna przez prawie cały XX wiek, w większym lub mniejszym stopniu, świadomie lub nieświadomie odwoływała się do tradycji, podtrzymując



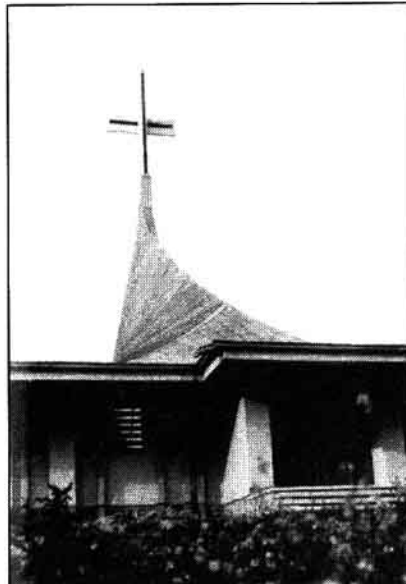


ciągłość między czasami przed rewolucją modernistyczną a chwilą obecną. A zważywszy fakt, że nowoczesne, modernistyczne formy nie bardzo sprawdziły się w architekturze kościołów, zrozumiałe jest, że na fali postmodernizmu nastąpił powrót do tradycji. M.E. Rosier-Siedlecka uważa, że wzywianie do swojskości, tęsknota za "polskością" i nawiązywanie do tradycji ma swe źródła nie tylko w postmodernizmie, ale być może wywołane jest ogólnym położeniem, pragnieniem potwierdzenia tożsamości, szukaniem rekompensaty.

Wielu krytyków szczególnie interesuje uściślenie problemu, co charakterystycznego złożyło się na tradycję kościoła polskiego? Mówi się o cechach archetypicznych kościołów polskich [S. Muller, 17], bądź o tradycyjnych wzorach znamiennych dla tego rodzaju architektury [34]. Na

jakich zasadach odbywa się lub ma się odbywać nawiązywanie do tradycji? Istnieją obawy, że popadnie się jedynie w naśladownictwo, a jak zauważa M. E. Rosier-Siedlecka [33] dokumenty soborowe Vaticanum II są zdecydowanie temu przeciwnie. Inni jako przestroge przypominają doświadczenia ubiegłego wieku. K. K. Kucza-Kuczyński pisze o poszukiwaniu odrębności przejawiającym się w rosnącej świadomości potrzeby uwzględnienia elementów polskiej tradycji. P. Szafer opowiada się za "kreacją tradycji" [39].

W literaturze przedmiotu możemy wyróżnić także takie publikacje, które analizując potrzeby budownictwa kościelnego zawierają postulaty, propozycje, związane bądź ze zmianami, zaleceniami teologicznymi i duszpasterskimi, bądź wynikające z krytyki zjawisk zachodzących w naszej architekturze sakralnej. Analizę i komentarz do postanowień soborowych zawierają m.in. prace ks. J. S. Pasierba *Teoria sztuki sakralnej w postanowieniach Vaticanum II* [25] oraz *Zagadnienie nowoczesnej sztuki kościelnej w świetle Konstytucji o Liturgii* [24]. Praktyczne wskazówki znaleźć można natomiast w takich pozycjach, jak: *Budowa i konserwacja kościołów. Poradnik - vademecum* [6], *Mieczysława Twarowskiego Metoda projektowania kościołów* [42] oraz M. E. Rosier-Siedleckiej *Posoborowa architektura sakralna. Aktualne problemy projektowania* [32]. Pewne sugestie wynikające z analizy współczesnych poglądów teologicznych i duszpasterskich odnajdujemy w artykułach J. Popieła [28], H. Nadrowskiego [19] i B. Sneli [37]. Chcąc poznać większość postulatów wysuwanych przez znaczną część krytyki, wystarczy w zupełności sięgnąć po artykuł s. M. E. Rosier-Siedleckiej *Inspiracja w polskiej architekturze. Stan i potrzeby* [33]. Opierając się na licznych głosach środowiska architektonicznego, publikacjach, wypowiedziach seminaryjnych apeluje ona o: pogłębienie znajomości przemian wprowadzonych przez Vaticanum II, o poznanie istoty najważniejszych obrzędów, o projektowanie nie dla zaspokojenia swoich ambicji, ale z pełną świadomością

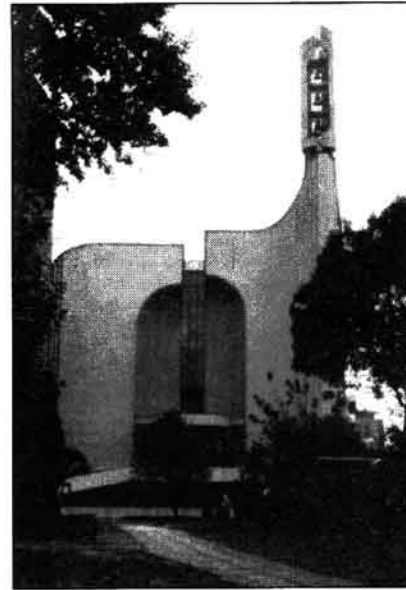


istoty tematu, o zachowanie prostoty materiałów, zerwanie z gigantomanią, ustalenie programu ikonograficznego, skoncentrowanie szczególnej uwagi na wystroju wnętrza i zorganizowaniu go zgodnie ze strukturą obrzędów, wreszcie o tworzenie zespołów, które od początku do końca byłyby odpowiedzialne za całokształt prowadzonych prac, nie obniżały poziomu artystycznego do poziomu kultury religijnej i plastycznej inwestorów i odbiorców, oraz zwiększały wobec nich wymagania. Ten ostatni postulat skłania do smutnej refleksji. Otóż w tak olbrzymiej masie nowych kościołów tylko niewiele ma wartość artystyczną. Nie jest wykluczone, że czas może okazać się okrutnym sędzią i za kilkadziesiąt lat historycy sztuki stwierdzą, że niewiele mają tu do roboty. Czy na interpretację i refleksję bardziej zasłużyła wcale literatura przedmiotu? ■

Do niniejszych refleksji sprostowały następujące porzecz:

1. *Architektura sakralna - cztery wybitne architektury i sztuki* [1].
2. A. Basista, *Religijny i architektoniczny wymiar sztuki* [2].
3. K. Kucza-Kuczyński, *Spółczesny relief w sztuce sakralnej w doświadczeniach* [3].
4. *Bóg nie potrzebuje pomnika* - rozprawa o sakralnym sztuce, "W Drodze" 1989 nr 7 s. 9-11.
5. A. Dohm, *Architektura kościoła w Polsce* [4].
6. *Budowa i konserwacja kościoła* [5].
7. N. Gasiński, *Kościół a sztuka współczesna* [6].
8. K. Gzoni, *Architektura kościoła w Polsce* [7].

9. H. Dąbrowski, *O architekturze sakralnej w Polsce* [8].
10. H. Dąbrowski, *Architektura sakralna w Polsce* [9].
11. H. Dąbrowski, *Architektura sakralna w Polsce* [10].
12. E. Gasiński, *Architektura sakralna w Polsce* [11].
13. K. Kucza-Kuczyński, *Spółczesny relief w sztuce sakralnej* [12].
14. K. Kucza-Kuczyński, *Spółczesny relief w sztuce sakralnej* [13].
15. K. Kucza-Kuczyński, *Spółczesny relief w sztuce sakralnej* [14].
16. K. Kucza-Kuczyński, *Spółczesny relief w sztuce sakralnej* [15].
17. K. Kucza-Kuczyński, *Spółczesny relief w sztuce sakralnej* [16].
18. K. Kucza-Kuczyński, *Spółczesny relief w sztuce sakralnej* [17].
19. H. Nadrowski, *Architektura sakralna w Polsce* [18].
20. J. Popieła, *Architektura sakralna w Polsce* [19].
21. J. Popieła, *Architektura sakralna w Polsce* [20].
22. J. Popieła, *Architektura sakralna w Polsce* [21].
23. J. Popieła, *Architektura sakralna w Polsce* [22].
24. J. S. Pasierba, *Teoria sztuki sakralnej w postanowieniach Vaticanum II* [23].
25. J. S. Pasierba, *Teoria sztuki sakralnej w postanowieniach Vaticanum II* [24].
26. J. S. Pasierba, *Teoria sztuki sakralnej w postanowieniach Vaticanum II* [25].
27. J. S. Pasierba, *Teoria sztuki sakralnej w postanowieniach Vaticanum II* [26].
28. J. S. Pasierba, *Teoria sztuki sakralnej w postanowieniach Vaticanum II* [27].
29. S. Rodziński, *Teoria sztuki sakralnej w postanowieniach Vaticanum II* [28].
30. S. Rodziński, *Teoria sztuki sakralnej w postanowieniach Vaticanum II* [29].
31. B. Sneli, *Teoria sztuki sakralnej w postanowieniach Vaticanum II* [30].
32. M. E. Rosier-Siedlecka, *Posoborowa architektura sakralna. Aktualne problemy projektowania* [31].
33. M. E. Rosier-Siedlecka, *Posoborowa architektura sakralna. Aktualne problemy projektowania* [32].
34. M. Rydiger, *Posoborowa architektura sakralna w Polsce* [33].
35. M. Rydiger, *Posoborowa architektura sakralna w Polsce* [34].
36. J. Szafer, *Teoria sztuki sakralnej w postanowieniach Vaticanum II* [35].
37. S. Sneli, *Teoria sztuki sakralnej w postanowieniach Vaticanum II* [36].
38. S. Sneli, *Teoria sztuki sakralnej w postanowieniach Vaticanum II* [37].
39. P. Szafer, *Teoria sztuki sakralnej w postanowieniach Vaticanum II* [38].
40. P. Szafer, *Teoria sztuki sakralnej w postanowieniach Vaticanum II* [39].
41. P. Szafer, *Teoria sztuki sakralnej w postanowieniach Vaticanum II* [40].
42. M. Twarowski, *Metoda projektowania kościoła* [41].
43. M. Twarowski, *Metoda projektowania kościoła* [42].
44. J. S. Włodarczyk, *Teoria sztuki sakralnej w postanowieniach Vaticanum II* [43].
45. J. Zdycki, *Teoria sztuki sakralnej w postanowieniach Vaticanum II* [44].



MARTA LEŚNIAKOWSKA

tycznych, zaś Mieczysław Gębarowicz (1968) najpełniej bodaj w polskiej historii sztuki zanalizował symbol w architekturze jako intencjonalny środek porozumienia, wychodząc jednak - co wydaje się tu szczególnie ważne - od modernistycznej definicji architektury jako abstrakcyjnej sztuki przestrzeni. Jeszcze dalej poszedł Mieczysław Porębski (1972) sytuując architekturę w **IKONOSFERZE** jako sztukę przestrzeni operującą językiem i poetyką (antyterytyczne pary: styl - metonimia, poetyka - metafora; metonimiczne wnętrze - metaforyczna fasada; struktura "ziarnista" języka słów - struktura "pudełkowa" języka przestrzeni).

Pojawiająca się raz po raz w polu tych rozważań problematyka **etyczna** formułowana była wprost bądź na gruncie oświeceniowej i poświeceniowej, etycznej teorii architektury jako **ŹRÓDŁA UDOSKONALENIA CZŁOWIEKA** (1747, Batteux: "architektura nie jest spektaklem, jest służbą"). Rozpięta między interpretacją prawicową i lewicową - poczynając od Williama Morrisa, a na doktrynach totalitarnych różnych barw kończąc - była redefinicją antycznej definicji Cicerona, że architektura to **IDEOLOGIA/POLITYKA**. Ten skomplikowany etycznie problem sprowadzany bywa jednak na ogół do funkcji **inżynierii społecznej**, podporządkowanej w całości doraźnym celom polityków i ideologów (czego drastycznym u nas świadectwem jest bałamutna, z gruntu fałszywa, marksistowska broszura Adama Kotarbińskiego *O ideowości i ideologii w architekturze i urbanistyce*, 1985).

³ Każde dzieło architektury jest bryłą a) trójwymiarową, b) ciężką (pole grawitacji), c) przejawiającą się w określonym systemie percepcji wzrokowej, która w d) procesie estetycznego postrzegania układu mas prowadzi do zestrojenia "momentów estetycznie doniosłych". Zestroje te są różnego typu w różnych stylach, a dopuszczalne ich odmiany w ramach jednego stylu stanowią o wartości estetycznej dzieła. Tekst Ingardena, pisany w Paryżu w 1928 r. do książki o dziele literackim, w wersji rozszerzonej opublikowany został dopiero dwadzieścia lat później w *Nauce i Sztuce* (1946).

² Wg niego aparat postrzeżenia estetycznych człowieka (wrażeń wzrokowych) pozostaje nie zmieniony od stuleci, dlatego teoria architektury powinna wypracować jakąś generalną, ogólną zasadę posilowania się pewnymi proporcjami w oparciu o sprawdzone przez stulecia wartości architektoniczne - zasadę poza- i ponadstylową (poza- i ponadporządkową), co uwolniłoby architekturę od formy stylowej i od porządków. Forma architektoniczna jest postrzegana a) od zewnątrz i b) od wewnątrz, dlatego kompozycja sprowadza się do zespołu kierunków (pion-poziom) rozpoznawanych za pomocą wzroku. W dyskusji nad tymi poglądami Niemcewskiego Roman Ingarden zwrócił uwagę, że on sam głosił to samo już w 1930 r., a opublikował w 1946 r.

¹ "Architekturę stanowi to szczęśliwe wzniesienie budowli, które zabezpieczywszy wszelkie potrzeby człowieka pozostawia jednocześnie w duszy **przechodnia** niezatarte wrażenie", Wl. 1924. Wg Niemcewskiego kompozycja architektoniczna polega na wprowadzeniu czynnika emocjonalnego do układu przestrzeni geometrycznej, zaś architekturę "nazywamy świadomy układ elementów przestrzeni geometrycznej widzianych przez pryzmat naszych uczuć i wyobrażeń" [1932]. Niemcewski był zdania, że analiza jakiegokolwiek dzieła architektury prowadzi do najprostszych figur geometrycznych, co przesługuje problematykę architektoniczną z **estetyki do geometrii**, a tym samym wprowadza kryteria o wiele precyzyjniejsze od tych, którymi posługuje się estetyka. W każdej kompozycji architektonicznej można wskazać pewne cechy szczególne (elementy dekoracji, ornamenty, figury itp.) i ogólne (proporcje), które sprowadzają się do układu prostych form geometrycznych obowiązujących w całej historii architektury, także w nowoczesnej architekturze, tzn. do **dwóch zasad** proporcji: 1. modularnej (tworzy harmonię "oderwaną") i 2. triangulacyjnej (termin od systemu proporcji opartego na postaci ludzkiej, co zbliża go do teorii mierzenia). Obie te zasady obowiązują też w nowoczesnej architekturze, dzięki czemu - powiedział Niemcewski - nowoczesny architekt jest mocniej związany systemem odwiecznych praw niż antyczny "klasyk".

Antytezą tak skrajnego, przedmiotowego, rzecz można **zateizowanego** podejścia do architektury i jej odbiorców/uczestników - zwłaszcza w socrealizmie i socmodernizmie z całą ich "estetyką pogardy", owym dziełem "nikczemnego umysłu epoki", by sparafrazować naszego osiemnastowiecznego teoretyka - była z jednej strony wspomniana tu już wcześniej teoria architektury jako tworzenia **miejsca** "między Niebem a Ziemią", poprzez który jawi się **obraz świata**. Z drugiej strony jest ona jakoś powiązana z pierwszą **teorią** architektury **aktywnej**: jako **FORMY ENERGII**. Sformułowana w początkach lat siedemdziesiątych przez André Wogensky'ego (1973), u nas lansowana jest m.in. przez arch. Jeremiego T. Królikowskiego (1993), który podbudował ją metafizyką i energetyczną koncepcją architektury jako przestrzeni-miejsca zawierającego wszystkie wymiary fizyczne i duchowe. Skoro dzisiejsza architektura oddalała się od źródeł i stała się tekturą, martwym, choć nieraz atrakcyjnym opakowaniem, to życie przywrócić jej może formuła architektury jako materialnego pośrednika pomiędzy człowiekiem a siłami kosmicznymi i pozakosmicznymi.

Czy architektura pójdzie tą drogą, pokaże przyszłość. Ale warto na koniec przypomnieć zdanie Ludwiga Wittgensteina, że architektura **"coś uwiecznia i gloryfikuje"**, dlatego nie może istnieć tam, gdzie nie ma nic, co można by gloryfikować". ■

⁴ U nas np. arch. Jerzy Hryniewicz (1966) twierdził, że "spotkanie się abstrakcji artystycznej tworzącej jak najbardziej użytkowe ramy życia, z abstrakcją czysto naukową, jest może jedną z najbardziej porywających cech architektury", zaś jedynym niezawodnym kryterium oceny jest estetyka. Stąd wychowanie estetyczne winno być podstawą pracy architekta jako "najbardziej syntetyczna forma wyboru najsłuszniejszej koncepcji".

⁵ W Polsce niemieckie teorie architektury jako sztuki przestrzeni dotarły i upowszechniły się bardzo szybko dzięki drukowi w warszawskim *Przeglądzie Technicznym* w latach 1907-13 obszernych fragmentów książki Ostendorfa *Die Theorie des Entwurfens*, zaś metodę Schamrowsa-Brinckmanna stosował jako pierwszy u nas arch. Jerzy Raczynski (1928), współpracownik Oskara Sosnowskiego w Zakładzie Architektury Polskiej na Wydziale Architektury PW. Łącząc rolę konstrukcji i formy Raczynski stworzył własną, nowatorską metodę analizy architektury i jej dzieł.

⁶ Myślenie socjologiczne do architektury (ale nie do rozważań o niej z punktu widzenia socjologii!) wprowadził już L. Arens w *Durch Soziologie der Architektur*, 1927.

⁷ Wg włoskiego architekta o postawie personalistycznej i profesora ASP w Bolonii Michelucciego (1966) przestrzeń, w której ludzie urzeczywistniają swoje życie społeczne ulega stałej modyfikacji i staje się pewną strukturą - miastem. Aktywność mającą na celu przemianę owej przestrzeni nazywa właśnie "architekturą". To miasto nadaje architekturze rację bytu i nie ma dzieła architektonicznego bez zależności od miasta, od życia wspólnego ludzi, zaś przemiany w mieście dokonują się stale w oparciu o tradycję historyczną. W swej teorii planowania miasta opartej na głębokim poczuciu historyzmu i personalizmie, Michelucci wyróżnia a) miasto "zmienne" (w wiecznym "stawaniu się" historycznym, uwzględniające rozwój historyczny), b) miasto "chóralne" (punkt ogniskowy uczestnictwa i kolektywnej wspólnoty) - "dzieło sztuki" ludu, który zdobył świadomość wartości wspólnoty ponadjednostkowej (a nie miasto jako efekt decyzji jakiejś jednostki czy "ekipy" zawodowej/politycznej), c) miasto wzajemnych zależności (jako konkretna forma woli obywateli rozwiązujących problem miasta w sposób dialektyczny), wreszcie d) miasto-namiot (forma miasta współczesnego i przyszłego społeczeństwa nomadycznego, z jego exodusem i migracją).

⁸ W Polsce jako pierwszy sformułował ją w 1764 r. jezuita Józef Rogaliński, matematyk, fizyk i architekt-amator (*Sztuka budownicza na swoje porządki podzielona*), a rozwijali w swych teoriach Adam Idzikowski (1832) i Feliks Radwański (1842), wczesny zwolennik pojmowania architektury jako abstrakcji.



NEGATYWY THORD NORMAN, POZYTYWY PIOTR ŻYCIEŃSKI
ARCHITEKTURA - NIEARCHITEKTURA

Archiwum Zdjęć Dawnych

Zbiory Archiwum Zdjęć Dawnych powiększyły się ostatnio o kolekcję 20 zdjęć pochodzących z XX wieku n.e. Odnalezienie dokumentów z czasów tak odległych zawsze jest wydarzeniem dużej miary. Z tego też powodu pragniemy pokazać Państwu te zdjęcia.

Archiwum Zdjęć Dawnych nr inw. 26 122



OPIS: Ta konstrukcja (której podstawę widzimy na zdjęciu), zwana od nazwiska projektanta wieżą Eiffla, wzniesiona została w końcu XIX wieku w Paryżu. Przez wiele lat była symbolem tego miasta. Istniały projekty jej rekonstrukcji – dotychczas jednak nie zrealizowane.

Archiwum Zdjęć Dawnych nr inw. 26 124



OPIS: Reprezentacyjny budynek wzniesiony w połowie XX stulecia w centrum Warszawy, którego wysokość wynosiła podobno 300 metrów.

Archiwum Zdjęć Dawnych nr inw. 26 123



OPIS: Kopuła i fragment katedry św. Piotra w Rzymie. Był to największy kościół jaki kiedykolwiek zbudowano. Zdjęcie to jest o tyle ciekawe, że przedstawia katedrę niejako "od tyłu". Inne, od strony wielkiego placu, jaki rozciągał się przed katedrą, nasze A.Z.D. posiadało już dawniej.

Archiwum Zdjęć Dawnych nr inw. 26 125



OPIS: Zdjęcie pochodzi z drugiej połowy XX wieku. Autor nieznanym. Brak danych na temat osób na zdjęciach

Archiwum Zdjęć Dawnych nr inw. 26 126



OPIS: Wenecja była zbudowana na palach wbitych w dno morskie. Przetrwała kilka wieków. Była, jak nam mówią przekazy historyczne, miastem bardzo pięknym

MACIEJ CISŁO, BEZ CUDÓW ARCHITEKTURA W XX WIEKU

W drugim wieku p.n.e. poeta Antypater z Sydodu ułożył listę siedmiu cudów świata, na której znalazły się same dzieła architektoniczne i rzeźbiarskie. Współczesne *miracula mundi* zawierają dość mało architektury; na przykład na niedawnej liście brytyjskiego "Economista" figuruje tylko księżycowa baza Tranquility (którę Amerykanie używali przez jeden dzień) i wynalazek morskiej platformy wiertniczej; pięć pozostałych "cudów" to: mikroprocesor, pigułka antykoncepcyjna, boeing 747, telefon i stos atomowy.

Telefasady

W połowie XIX wieku Wiktor Hugo powiedział: "Architekturę zabiła książka drukowana". Dziś można by dorzucić: dobija ją telewizja. Nasz głód symboli sycą ruchome obrazki. Tak jak wcześniej literę. Nic dziwnego, że funkcjonalizm odrzucił fasady. "Ornament jest przestępstwem", obrażał się Adolf Loos (*Ornament und Verbrechen*, 1908). "Papuas pokrywa ozdobami wszystko, co mu wpadnie w ręce, swoją twarz, ciało, swoje wosła i łuk. U nas jednak tatuowanie jest objawem degeneracji" - pisał Loos - i bywa spotykane tylko u kryminalistów lub u wynaturzonych arystokratów.

Archabakany

Projektanci bywają z utopiami za pan brat. Wiąże się to może z faktem, że swoje dzieła obliczają jednak na dziesiątki czy setki lat - zatem pragnęliby się utrafić w ducha jutra! Przypomnijmy co barwniejsze wizje: Borys Arwatow z Lewego Frontu Iskuszawa rzucił w roku 1923 pomysł "Napowietrznego miasta ze szkła, azbestu i na resorach". Le Corbusier rysuje fantasmagoryczną kunurbację Paryż-Moskwa o długości 5 tysięcy kilometrów. Socjalistyczny prezydent Brazylii Kubitschek lokuje w latach 50. nową stolicę kraju w interiorze, nieczym Fitzcarrald Kinsky swoją wymarzoną operę w buszu. Arata Isozaki, jak Bóg ..., sadii pośrodku rajy ziemskiego gigantyczne Miasto-Drzewo, chyba Wiadomości Dobrego i Złego.

Do japońskiego pomysłu "miasta-drzewa" nawiązała niedawno znana dotąd głównie z przestrzennych tkanin, "abakanów", Magdalena Abakanowicz. Nasza artystka wygrała konkurs na projekt przedłużenia Wielkiej Osi Paryża, biegnącej od Placu Zgody, przez Łuk Triumfalny, do dzielnicy Defence. Pani Abakanowicz pragnie na Osi paryskiej ustawić 60 ugałęzionych budowli, każda wysokości 80 metrów, zawierających kajuty, apartamenty, a być może i lokale usługowe do wynajęcia.

"Masa" i Miazga

Funkcjonalisci, usuwając ornamenty z fasad budynków, zmieniają w ornamenty same budynki. Zwłaszcza, kiedy podejmują flit z władzą totalitarną. Czytelne głównie z nieba desenie blokowisk podsunęły niedawno dlowcipnemu Michałowi Ogórkowi pomysł audycji telewizyjnej o urbanistycznym spisku kosmitów. Bezpośrednią inspiracją stał się dla Ogórka przyjazd do Warszawy profety pozastłonecznych nadludzi Ericha von Dänikena.

Nie bez powodu ulubionym materiałem konstrukcyjnym jest w wieku XX masa betonowa (a jeszcze i masy plastyczne) ... Demiurgia kocha ciasto... Poeta-demiurg Tadeusz Peiper zachwycał się w znanym esej gliną ludzką: "Masa-społeczeństwo: jest to najcudowniejszy organizm, piękniejszy niż wszystko, co stworzyła natura", pisał. Można by rzec, iż Andrzejewski, pisząc w połowie lat 60. Miazgę, dawał spóźniony odpór "Miastu, masie, maszynie". Agonia socjalistycznego prometeizmu zaczęła się w latach 60. fiaskiem reformacji marksistowskiej (zwanej "rewizjonizmem"), eurokomunizmu i kontrkultury, cyrkowo łączącej św. Franciszka z Krishnamurtim, Trockim i Mao Tse-Tungiem.

Leże leży?

Nie ma nas na Ziemi wcale tak dużo... Larousse policzył (edycja polska 1991), że gdyby całą ludzkość zgromadzono razem na stojąco, zajęłaby nie więcej miejsca, niż połowa powierzchni Luksemburga... I jednak trwa globalny kryzys mieszkaniowy; w Polsce połowa młodych małżeństw żyje przy rodzicach. Za wynajęcie jednego pokoju w większym mieście trzeba dać prawie pensję. Engels pisał w roku 1872: "Jest tylko jeden sposób na zakończenie kryzysu mieszkaniowego, po prostu obalenie wyzysku i ucisku przez klasy panujące". Historia śmieje się z wielkich symplifikatorów. Szkoda, że jest to śmiech dość ponury.

Ale nawet ci, co mają gdzie mieszkać: czy rzeczywiście mieszkają? Japończycy wymyślili tanie hotele z niszulkami celami kuszetowymi, wyłącznie do leżenia. U nas "mieszkać" znaczy, zgodnie ze źródłowym, przewalać się swobodnie, szeroko, jak niedźwiedź, prasłowiański "mieszka" ("miłodjad"). Tak twierdzi Aleksander Brückner w swoim *Słowniku etymologicznym*... Przerobienie skromnego, zagraconego pokoiku, na wygodną gawrę nie jest łatwe. Również dlatego, że formy ścian, otworów, mebli "przewizualizowano", zrobiono je raczej dla okna, widzenia, wiedzy, niż dla dotknięcia, dla ciała. Słupy kret "rozpycha" swe mieszkanie, ptak "wije" gniazdo, zwierzę "mości" leże. I przez to leże leży mu jak ulal!

Rozpościeranie przestrzeni

W geometrii Euklidesa przestrzeń była pustką, w której tkwiły przedmioty. Einstein w roku 1916 dowiódł, że przestrzeń się ugina i zakrzywia, ponieważ nie jest próżnią, abstrakcją, lecz pewnym żywiołem, "udzielanym" przez grawitujące ciała. O dziwo, prosty lud zawsze się tego domyślał... Siegnijmy znów do źródeł mowy: według Brücknera w Słowiańszczyźnie "przeźreń" jest właśnie czymś "rozpościeranym". To ja wytwarzam, wypromieniowuję obszar, a nie on mnie zawiera... Więc i architektura winna być rzeczą organiczną; lecz niewielu konstruktorów to czuje. Pra-ekologiem był zapewne Frank Lloyd Wright; jednak styl "maszyn do mieszkania" Le Corbusiera ma więcej spadkobierców.

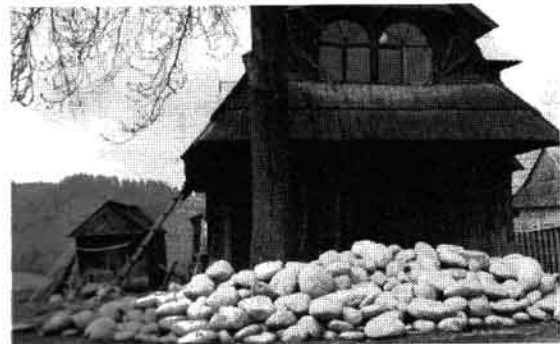
Diabeł śpi w proporcjach. "Maszyny do mieszkania" istniały oczywiście zawsze, tylko że bez gigantomanii! Czym jest jurta, wigwam, namiot nomadów, jeżeli nie instrumentem do kwatrowania? Dziś miliony urlopowiczów korzystają z przyczep kempingowych ... Zauważmy: istnieją na świecie dwa bodaj główne rodzaje wędrowania, z powodu nadmiaru i z powodu braku pieniędzy; dla rozrywki i za chlebem.

Archiwum Zdjęć Dawnych nr inw. 26 127



OPIS: Zdjęcie to pozwala nam zapoznać się z architekturą typową dla XX w.n.e.

Archiwum Zdjęć Dawnych nr inw. 26 128



OPIS: Zdjęcie to jest pewnego rodzaju ciekawostką. W owych czasach zdarzało się jeszcze, iż niewielkie domy budowano z drewna

Archiwum Zdjęć Dawnych nr inw. 26 129



OPIS: Nie udało się ustalić skąd to zdjęcie pochodzi. Takie domy wznoszono w wielu krajach i mistach świata. Te, które przetrwały, stanowią rzadkość architektoniczną. Istnieje kilka skansenów, w których odtworzono osiedla złożone z takich właśnie budynków.

Archiwum Zdjęć Dawnych nr inw. 26 130



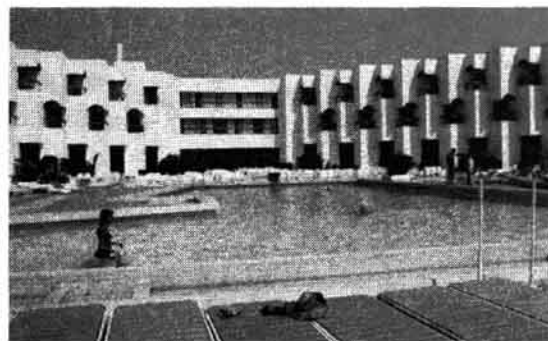
OPIS: Te dziwne konstrukcje na dachach domów są motywem charakterystycznym dla architektury owych czasów. Nie spotykamy ich ani dawniej, ani później. Prawdopodobnie ustawiano je w celach dekoracyjnych

Archiwum Zdjęć Dawnych nr inw. 26 131



OPIS: W owych czasach, kiedy problematyka estetyki otoczenia człowieka dopiero zaczynała się rozwijać, elementy, które widzimy na zdjęciu, służyły do budowy ruchomych, przenośnych rzeźb, organizują

Archiwum Zdjęć Dawnych nr inw. 26 135



OPIS: W XX stuleciu rozpoczął się rozwój turystyki. Oto widok typowego dla tych czasów hotelu.

Archiwum Zdjęć Dawnych nr inw. 26 132



OPIS: Istnieją różne hipotezy na temat tego, co ci ludzie robią. Żadna jednak nie wydaje się zbyt wiarygodna. Był to jakiś dziwny zwyczaj, który później zaniknął

Archiwum Zdjęć Dawnych nr inw. 26 136



OPIS: A.Z.D. nie posiadały dotąd ani jednego zdjęcia, które pokazywałoby jak wyglądały wówczas kuchnie w mieszkaniach indywidualnych. To zdjęcie wypełnia dotkliwą lukę w tym zakresie.

Archiwum Zdjęć Dawnych nr inw. 26 133



OPIS: Zdjęcie przedstawia scenkę charakterystyczną dla komunikacji miejskiej w XX w.n.e.

Archiwum Zdjęć Dawnych nr inw. 26 125



OPIS: Coca-Cola była napojem z orzeszków ziemnych, bardzo popularnym w XX w.n.e. Zdjęcie przedstawia ścianą reklamę tego napoju.

Archiwum Zdjęć Dawnych nr inw. 26 134



OPIS: U schyłku drugiego tysiąclecia n.e. rozpoczęto prace nad konstrukcją samochodów. Zdjęcie przedstawia kilka rozpowszechnionych w owych czasach, dość jeszcze prymitywnych modeli.

Archiwum Zdjęć Dawnych nr inw. 26 138



OPIS: Te dziwne zwierzęta nazywają się wielbłądami. Służyły one kiedyś człowiekowi na terenach suchych i pustynnych. Obecnie żyją tylko w trzech rezerwach na świecie

Demiurg domu

Razem z żebrakami rumuńskimi przywędrowały do Rzeczypospolitej słumy z folii, tekstury i innych śmieci. Ale przy całym okropieństwie bud kleconych z odpadów, bywa w nich może coś mniej odpychającego, niż w naszych higienicznych blokach z betonu: ściślej przylegają do ciała!

Gdyż architektura jest rodzajem ubrania; dom to muszla ludzka. W przyrodzie każdy płaz najlepiej sam sobie robi muszlę... Łaciński "domus", polski "dom", wywodzi się z greckiego "dem": "budować, tworzyć" ("demiurg" jest "twórcą"). Tak naprawdę byłoby chyba niezłe, gdyby rodziny czy wspólnoty samodzielnie wznosiły swoje siedziby? Zdehumanizowana urbanistyka jest odbiciem zerwania osobistych więzi człowieka z ziemią, na rzecz ich zbiurokratyzowania czy zmerkantylizowania.

"Plaszcz otrząsnął z deszczu..."

Oczywiście ludzkość nic innego od miliona lat nie robi, tylko próbuje się właśnie od ziemi oderwać. Z początku wspinaliśmy się na palce; później *homo erectus* konstruował wymarzony aeroplan. Kiedy odleci do gwiazd, napotka gdzieś może przyrodę, w której się nie umiera... W międzyczasie piętrzy piramidy, zigguraty, wieże Babel, Eiffla, Tatlina i wieżowce, świeckie kościoły, w nadziei spotkania na ich czubku jeśli nie Boga, to może nadczłowieka, Pocieszyciela? "Babel", "Bab-ilu" znaczy "brama Boga". Rosyjski Pałac Rad, zaprojektowany przez Borysa Jofana w latach 30., miał mieć razem z pomnikiem Lenina na dachu pół kilometra wysokości (dwa warszawskie Pałace Kultury). Śmierć Stalina przerwała rozpoczętą budowę.

Stalin miał swoich Jofanów, Hitler - Alberta Speera, Bolesław Bierut - Józefa Sigalina. Bierut sam lubił uchodzić za architekta; ówczesny poeta przypisał mu autorstwo wizji warszawskiego MDM-u:

"... Plaszcz otrząsnął z deszczu;
-Cóż,
teraz trzeba dalej,
wprowadzimy robotników do śródmieścia
Marszałkowską,
towarzyszu Sigalin-
Po mokrej, wiosennej ziemi,
powoli do wozu szedł.

Tak powstała myśl o MDM-ie
na budowie trasy W-Z".

(Andrzej Mandalian, *MDM*)

Nazwiskiem Bieruta ozdobiono *Sześćoletni plan odbudowy Warszawy*. Opasły katalog planów i rysunków perspektywicznych pod takim właśnie tytułem wyszedł w roku 1951.

Civitas dei

"Wprowadzimy robotników do śródmieścia", mówi poeta: "śródmieście" jest tu oczywiście figurą prometejskiego raju. Socjalizm wierzył w możliwość kreowania, czy odnowienia czasu przed Upadkiem (tzn. przed rozpadem indywiduum ze "wspólnotą pierwotną"). W raju architektura jest właściwie niepotrzebna; inny poeta mówi tak: "Człowiek stworzony jest do mieszkania z powietrzem i światła. Mieszkanie jako przestrzeń zamknięta, to przesąd. Architektura, według (idei Strzezińskiego, winna komponować przestrzeń - czyby więc nie powinna zniknąć? Zniknąć jako widoczny zespół brył i płaszczyzn, roztopić się w świetle i powietrzu, otworzyć się wszystkim stronom świata" (Julian Przybóś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970).

Soc-bantustan

Strzeziński był jak wiadomo filarem założonej w Łodzi w roku 1926 formacji "a.r." ("artystów rewolucyjnych"). Współdziałał też z pokrewnym "Błokiem" i "Praesensem". Po wojnie Awangarda polska odcisnęła na kraju piętno o wiele bardziej dotkliwe, aniżeli socrealiści, choćby dlatego, że przyszło jej dłużej funkcjonować. Realsocjaliści, pod rękę z "realnym socjalizmem", forsują - coby innego - "osiedle", formę bantustanu mającego wyeliminować miasto z jego mieszczańskimi, główną klasą polityczną demokracji. Przybóś chce za Strzezińskim "zamieszkać w świetle"... Szczególną mirzonkę zaproponowała Neoawangarda w roku 1967: na wiedeńskiej wystawie "Dessin 2000" oglądać można było m.in. ampulki z różnokolorowymi tabletkami, gwarantującymi określone omamy przestrzenne.

"Dzieło otwarte" i kult ruin

Moda pogania modę: niejedni sądzą, że już i postmodernizm jest dzisiaj staroświecki... "Społeczeństwo otwarte" żąda "dzieła otwartego" - i stąd zapewne zapotrzebowanie na eklektyzm. W Polsce postmodernizm w wydaniu ludowym sprowadza się do "luczków Karwowskiego" (z telewizyjnego *Czterdziestolatka*). Trzeba jednak powiedzieć, że koniec Awangardy zaznacza się u nas również nawrotem do rodzimego stylu "dworskowego". Dworek szlachecki - tradycyjny dom klasy obywatelskiej - był może jedynym polskim wkładem w dzieje architektury europejskiej. Pałace, zamki, kościoły i kamienice mieszczańskie wymyślali dla nas głównie Włosi i Niemcy.

Niestety: polska architektura nie dopracowała się jakoś nigdy artysty odpowiadającego muzycznej wielkości Szopena, poetyckiej - Mickiewicza, albo malarzkiej - Matejki, Malczewskiego, Gierzyńskiego.

Moda pogania modę: w świecie rzeczy jednorazowego użytku i piorotechnicznego terroryzmu nastają czasy "dekonstrukcyjne"... W sztukach plastycznych Europa uprawiała kult ruin dwa razy w nowożytności: w XVIII wieku, przed Rewolucją Francuską, i na początku XX, przed serią rewolt marksistowskich oraz wybuchem I wojny (jako fowizm, kubizm, futurizm - symbolizację obiektu poruszonego, zdekomponowanego).

Bez cudów?

A zatem dekonstrukcjonizm. Rzeczywiście: cały glob, nasz wspólny dom, jest dziś - wstyd powiedzieć - jedną latającą bombą. Naszpikowany jądrowo, czeka na naciśnięcie guzika. Są tacy, co wierzą, że się jednak nie zdekomponujemy. Cóż, z wiarą jest zawsze to samo: *credo quia absurdum*. Tzw. redukcje arsenałów obejmują jakieś nikłe procenty gigatonowej całości. Zatem: bez cudów.

U progu Trzeciego Tysiąclecia wypada myśleć w skali kosmicznej... Lecz właśnie w tej skali możliwe jest przecież pocieszenie. Oto nowy Kopernik - znów Polak! - Aleksander Wolszczan, zamieszkały w Stanach Zjednoczonych, odkrył istnienie planet poza Układem Słonecznym (w 16 tegorocznym numerze tygodnika "Science" potwierdzono ową rewelację). W samej naszej galaktyce jest 200 miliardów gwiazd, teraz już nie ma wątpliwości, że obieganych przez żywe (przynajmniej w części) satelity. Kiedy my się "zdekonstruujemy", inne myślące istoty będą może tworzyły architekturę (między innymi)... Dziś można żywić co do tego całkiem poważne nadzieje... ■

Archiwum Zdjęć Dawnych nr inw. 26 139



OPIS: Wśród wielu rozrywek, rozpowszechnionych w XX stuleciu, później całkowicie zapomnianych, wymienić można tzw. karuzele. Powyżej typowy obiekt tego rodzaju.

Archiwum Zdjęć Dawnych nr inw. 26 140



OPIS: W "epoce telewizji" oglądanie programów telewizyjnych było najbardziej rozpowszechnionym sposobem spędzania czasu. Później telewizję wyparły doskonalsze sposoby przekazywania informacji.

Archiwum Zdjęć Dawnych nr inw. 26 141



OPIS: Wiek XX przeszedł do historii jako epoka pochodów i manifestacji.

Archiwum Zdjęć Dawnych nr inw. 26 142



OPIS: Posiadamy pewną ilość podobnych zdjęć ludzi zaatakowanych przez jakąś dziwną, nie znaną nam, epidemię.

SPOWIEDŹ WETERANA AWANGARDY

CZYLI 9 POMNIKÓW I PLACÓW

Gdy w 1991 r., w konkursie na "ŚCISLE CENTRUM WARSZAWY" zakwalifikowano moją pracę do grupy "niezauważanych", pomimo iż spełniała warunki konkursu, a nagrodzono wyłącznie prace z tymi warunkami niezgodne, zdałem sobie sprawę, że wziąłem udział w "grze bez reguł". Jury przejęło się widocznie wskazówką najpopularniejszego dziś męża stanu o tworzeniu reguł w marszu, zależnie od sytuacji, rzekłbym dialektycznie. Podobnie rozstrzygnięto kilka innych konkursów, między innymi na POMNIK ARMII KRAJOWEJ. Rozumiejąc wszystkie polityczne, taktyczne i praktyczne uwarunkowania tak ważnych decyzji, trudno mi jest jednak dobrowolnie zgadzać się na związany z nimi niebył artystyczny, tym bardziej, że wynika on również z całej mojej - pożałuj Boże - kariery zawodowej, sprowadzającej się do dwudziestu trzech lat ukrytego bezrobocia w państwowych biurach projektów i czterech lat bezrobocia jawnego.

W 1967 r., wraz z innymi studentami, zostałem zaskoczony wprowadzeniem pełnej odpłatności za studia, a więc w moim przypadku prawem działającym wstecz. Zupełnie na to nie przygotowany, dowiedziałem się, że bajorńską sumę może zastąpić nakaz pracy, równoznaczny z rezygnacją ze swobodnego decydowania o swoim losie. Wcześniej ukończyłem Liceum Plastyczne i mimo wszystkich uciążliwości studiów politechnicznych czułem się artystą. Po szkole artystycznej uczelnia techniczna była kubłem zimnej wody na głowę, szkółką niedzielą i obozem pracy przymusowej jednocześnie, ale nakaz pracy i perspektywa bezterminowej zależności od biurakratów to jeszcze gorsza perspektywa dla twórcy.

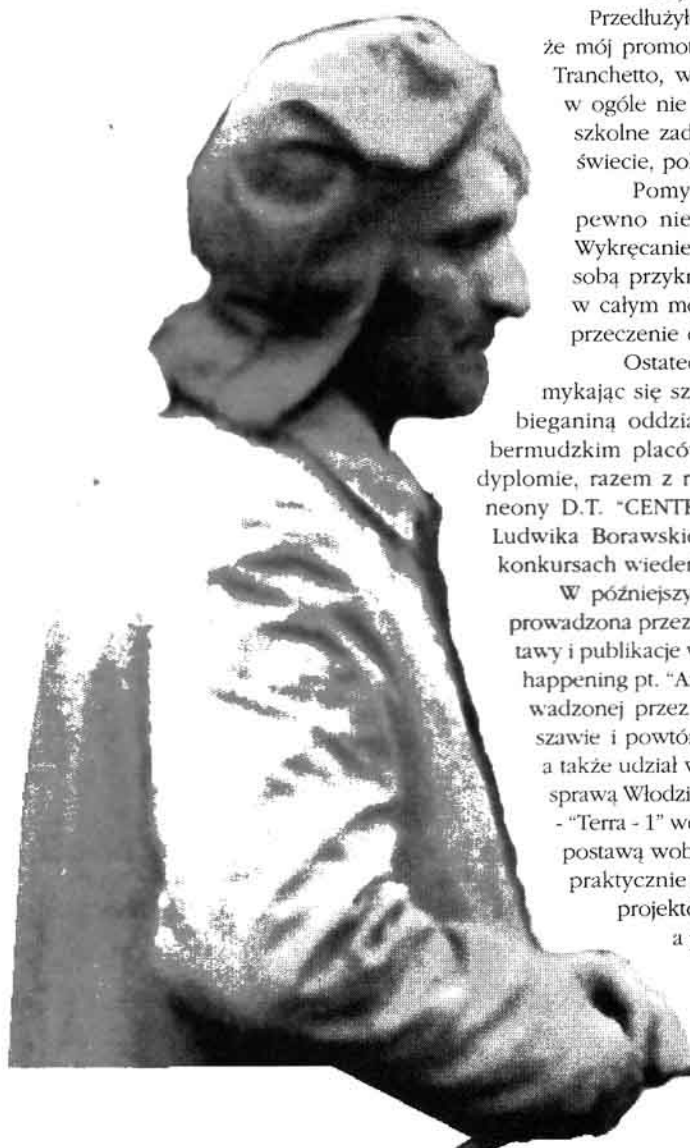
Przedłużyłem wykonanie dyplomu i poszedłem do pracy, tym bardziej, że mój promotor - prof. Ostrowski, po wygraniu konkursie na wyspę Tranchetto, wyjechał do Wenecji, a jego następca - prof. Skibniewski w ogóle nie mógł zrozumieć o co mi chodzi. Dla niego dyplom - to szkolne zadanie, wykonane według wyuczonych reguł najlepszej na świecie, polskiej szkoły urbanistycznej.

Pomysł rozpoczęcia pracy przed ukończeniem studiów był pewno nie najgorszy, posiadał jednak jedną dokuczliwą wadę. Wykręcanie się od realizacji wytycznych partii i rządu pociągało za sobą przykre konsekwencje finansowe. Towarzyszyły mi one odtąd w całym moim życiu osobistym i zawodowym, stanowiąc żywe zaprzeczenie oficjalnych danych statystycznych.

Ostatecznie obroniłem dyplom u pani prof. Heleny Syrkus, przemijając się szczęśliwie z wielkimi papierowymi makietami pomiędzy bieganiną oddziałów milicji i demonstrantów, w ówczesnym trójkącie bermudzkim placów: Zbawiciela, Konstytucji i Jedności Robotniczej. Po dyplomie, razem z rzeźbiarzem Pawłem Freislerem wygraliśmy konkurs na neony D.T. "CENTRUM" w Warszawie i poznaliśmy jednego z jurorów - Ludwika Borawskiego, który zaangażował nas do współpracy w swoich konkursach wiedeńskich.

W późniejszych latach Mekką artystów okazał się Elbląg i Galeria EL prowadzona przez Gerarda Kwiatkowskiego, a owocem tych kontaktów wystawy i publikacje w wydawanym przez niego "Robotniku Sztuki", a następnie happening pt. "Architektura Niemożliwa" w tzw. Muzeum Zero - galerii prowadzonej przez Pawła Freislera przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie i powtórzony następnie w zmienionej wersji w Podkowie Leśnej, a także udział w Sympozjum Form Przestrzennych w Uście w 1972 r. i, za sprawą Włodzimierza Borawskiego, w wystawie architektury intencjonalnej - "Terra - 1" we Wrocławiu w roku 1973. Zaowocowało to dość szczególną postawą wobec konkursów architektonicznych w przyszłości. Tak więc praktycznie całe 23 lata ukrytego bezrobocia w państwowych biurach projektów oznaczały uciążliwą schizofrenię najpierw pomocnika, a potem samodzielnego wyrobnika w jałowej pracy biurowej i architekta niedzielnego na swój wyłączny użytek.

Po to, aby to jakoś wyrazić i przedstawić, wpadłem na pomysł takiej oto prezentacji własnej twórczości.



WPROWADZENIE

A

ŚWIATYNIA - DRZEWO ŻYCIA

I nagroda w I BIENNALE ARCHITEKTURY w Krakowie, poświęconemu architekturze w naturalnym środowisku człowieka. Zaprojektowałem arkę, pogrążoną w mętnej wodzie zalewającej cały świat aż po horyzont. Nad arką znamienita chmurka i tęcza pojednania ze Stwórcą. Fasadę wypełnia scena z Księgi Rodzaju, będąca najkrótszą syntezą historii ludzkich złudzeń.

B

CZARNA SKRZYŃKA

Praca na II MIĘDZYNARODOWE BIENNALE ARCHITEKTURY w Krakowie, złożona z 2 ram drewnianych grubości 10 cm każda, oddalonych od siebie o 80 cm, tak, żeby widoczna była zarówno ich strona zewnętrzna - syntetyczna, jak i bardziej złożona wewnętrzna. Tematem biennale był "PLAC ŚRODEK MIASTA", a moją odpowiedzią Plac Zbawiciela i ogólniejsza interpretacja relacji przestrzennych pomiędzy *sacrum* i przestrzenią zurbanizowaną. Skrzynka zawieszona byłaby nieco skośnie na cienkich drutach, na wysokości wzroku. Pod skrzynką, nad rozsypanym pigmentem - na wys. 10 cm - stulczona szyba zbrojona.

C

KWIATEK DLA OJCZYZNY

Syntetyczny rysunek schematu ekspozycji w formie kwiatka dla Ojczyzny, z opisami 8 pól zewnętrznych - jako płatków i pola wewnętrznego - jako środka opisanego przy łódzce.

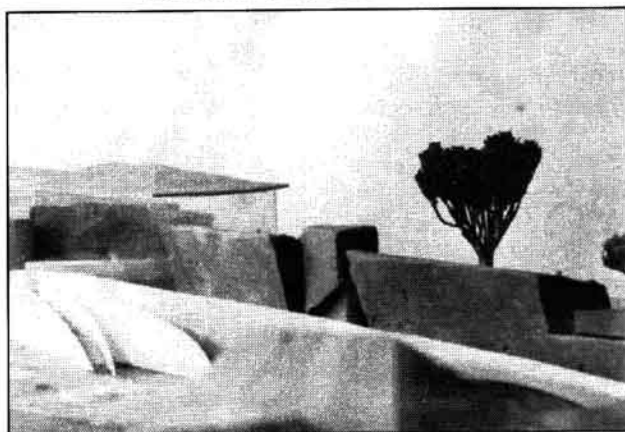
Reszta ekspozycji kolejnych 9 placów zgodnie z chronologią.

1

POMNIK WALKI O WOLNOŚĆ I NIEZALEŻNOŚĆ NARODÓW na placu przed ratuszem w Mediolanie Rok 1971

Zaprojektowałem przejście piesze środkiem placu z turnikiem pomiędzy 2 kraterami i wjazdami do podziemnego parkingu. Z kraterów wydobywał się dym, a turniket wprawiał w ruch rzeźbę - mobil o konstrukcji sztywno-wiotkiej. Każdemu położeniu elementów podporowych, odpowiadało jedno nieprzewidywalne położenie wszystkich pozostałych. Poszczególne segmenty skręcały się, piły w górę, lub waliły w dół, przenikając z dymem unoszącym się z kraterów. Taka osobliwa wizja wolności, upatrywanej w technice i zniewolenia owym zauroczeniem, wspólnym krajom bogatym i biednym, demokratycznym i totalitarnym. Plansze z uszanowaniem zostały mi przysłane z powrotem. Jedyny to taki wypadek w mojej karierze konkursowej.

KONKURS NA SĄD NAJWYŻSZY W WARSZAWIE



PRACA DYPLOMOWA



2

POMNIK SPRAWIEDLIWOŚCI na Placu Krasińskich w Warszawie Rok 1972

Postanowiłem sprawdzić ambicje artystyczne w zwykłym i niestety dość pragmatycznie traktowanym konkursie architektonicznym. Istotą projektu była szklana kostka z rozrządem komunikacji, zlokalizowana pomiędzy zespołem betonowych pylonów sal rozpraw i budynkiem biurowym. Wchodząc do budynku, kostkę przenikało się uniesioną na półpiętrze kładką ponad prostokątem specjalnie hodowanej trawy wewnątrz budynku, zielonej przez cały rok. Oprócz wymienionych kontrastów szkła i betonu, oraz trawy i martwej materii, istotą projektu był kontrast stateczności pylonów i dekonstrukcji części biurowej, która osiągnęłam przez skośne ściany kurtynowe, tworzące potężny nawis nad placem i uciekające w głąb zabiegi klatek schodowych, rozpiętych na poprzecznych ścianach betonowych. Oczywiście łatwo mi dziś tę koncepcję przekonująco opisać i przedstawić wobec ogólnie znanego i zrozumiałego pojęcia dekonstrukcji w architekturze.

3

POMNIK ODRODZENIA na placu przed ratuszem w Elblągu Rok 1973

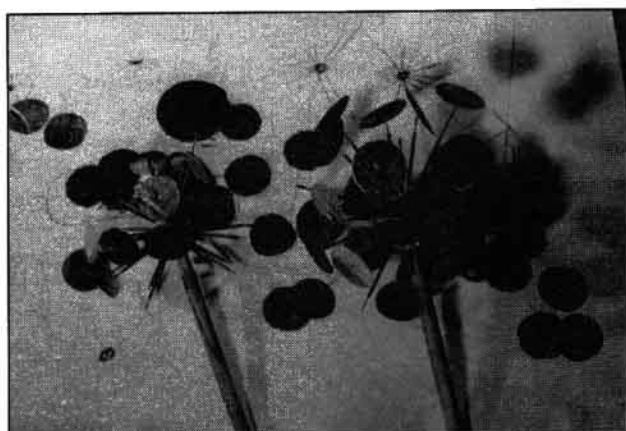
Razem z rzeźbiarzem Pawłem Freislerem postanowiliśmy przedstawić ostatecznie 2 wersje projektu: on swoją koncepcję betonowej płyty wypełniającej szczerze zakres opracowania, jako *carte-blanche* dla przyszłych pokoleń, ja tę samą płytę z zagospodarowaniem jej elementami 5 żywiołów: powietrza, ognia, wody, ziemi i człowieka, który właśnie raz jeszcze ujawnił tę swoją właściwość, znamieną dla całego XX wieku.

4

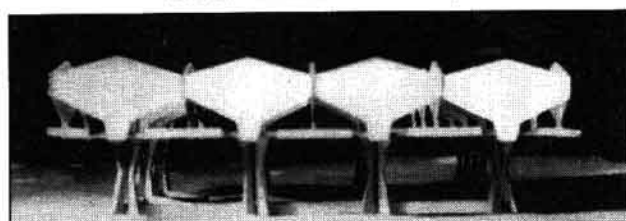
POMNIK POLSKIEJ DROGI na Placu Kazimierza Pułaskiego w Warszawie Rok 1982

Istotą koncepcji jest promień światła padający na plac od strony południowej, oświetlający omegę i tragiczne rozdwojenie polskiej historii. Na prawo rozjechany na trzy wysepki Plac Unii Lubelskiej, na lewo paradoksalna i przemijająca chylkiem ulica Waryńskiego. Za Supersamem, o być może zmienionej funkcji i rozszerzonej o część podziemną, połączoną z przejściem podziemnym, gmach o architekturze scalającej zagrożoną jedność narodu i społeczeństwa, i dookoła placu o wyrazistej formie przestrzennej, w miejsce dzisiejszego rozjazdu, ujawnienie ogromnej rezerwy terenu pod proponowaną rozbudowę Uniwersytetu Warszawskiego.

IV BIENNALE FORM PRZESTRZENNYCH W ELBLĄGU



KONKURS NA MUZEUM SZTUKI W SKOPIE

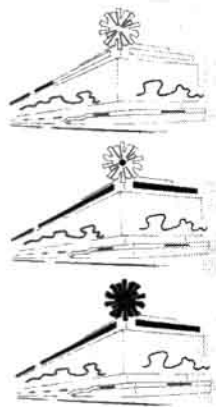


5

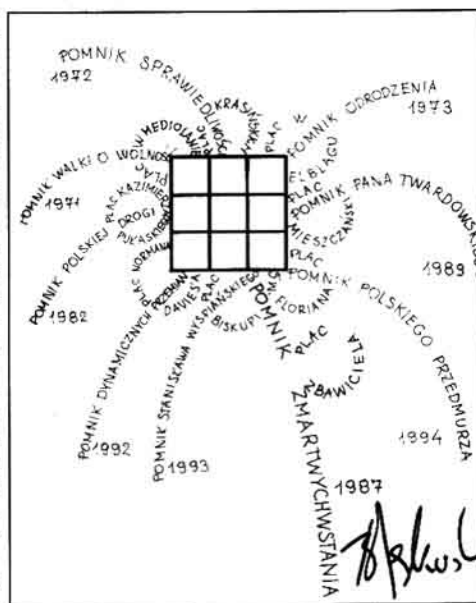
POMNIK ZMARTWYCHWSTANIA na Placu Zbawiciela w Warszawie Rok 1987

Z chronologii wynika centralne usytuowanie tego pomnika wśród 9 prezentowanych. Inna rzecz, że zdefiniowanie ostatecznej formy trwało dłużej i wciąż jest otwarte na ewentualną współpracę licznych artystów, których być może przedstawiona koncepcja programowa, przestrzenna i artystyczna, zainteresuje także w przyszłości, już nawet po ewentualnym rozpoczęciu realizacji. Koncepcja była próbą odpowiedzi na hasło II MIĘDZYNARODOWEGO BIENNALE ARCHITEKTURY w Krakowie - pt. "PLAC ŚRODEK MIASTA" i rozwinęta została następnie w konkursie na Pomnik Armii Krajowej w Warszawie. Istotą koncepcji było wykorzystanie wszystkich zaszczości tego placu, albo inaczej mówiąc uczynienie ich

ukrytego sensu i znaczenia. Istniejące szyny tramwajowe rozcinają proponowany czworoszczan granitowy - symbol absolutu, który otąd trwa w całości już jedynie w naszej wyobraźni. Za jego dalsze istnienie jesteśmy więc odpowiedzialni osobiście. Istniejącą dysharmonię nowej i starej zabudowy placu, przeznaczonej pierwotnie, przypominamy, do wyburzenia, podkreślają i ratują jednocześnie, 2 elementy w dekonstrukcji, uformowane w ścianie kurtynowej ze szkła lustrzanego, ze skośnym spietrzniem brył, częściowo wykorzystanym użytkowo. Istniejącą szczerbę w zabudowie wypełnia płomba, przedłużająca o jedno przeszło zabudowę powojenną i dostępna z istniejącej klatki schodowej. Znaczenie istniejących relikwii zabudowy przedwojennej podkreślają i harmonię zeszczonej tymczasowym wykuszem Metodystów przywrócić 3 ażurowe krzyże witrażowe metalowo-szklane. Ruch pieszy w rejonie placu usprawni i wzbogaci przejście podziemne w kształcie leżącego człowieka z rozkrzyżowanymi ramionami. Mimo niewielkiej, z konieczności, wysokości przejścia - 3 m, tę metaforę pogłębi odcisk twarzy widziany od środka, z lokalnym pogłębieniem przestrzeni w rejonie głowy do 7 m i podobnym pogłębieniem w rejonie serca w kształcie przedwojennej Polski podzielonej pomiędzy okupantów na kawałki administrowane niezależnie, ale ciągle żywej i niepodległej do 1945 r. jako Polskie Państwo Podziemne. Owe kawałki leżałyby na różnej głębokości, sztucznie powiększając przestrzenność podziemnej części pomnika. Całość leżące postaci, jak grupa laokoona otoczona byłaby węzłem korytarza, w punktach styczności dostępnego przestrzeleniami licznych otworów ujawniających jego martyrologiczną ikonografię. W przejściu - starannie odtworzony, okupacyjny tramwaj, z osobnym pomostem dla okupantów i okupowanych, oraz stojące, biegnące i leżące postacie naturalnej wielkości, ilustrujące okupacyjną codzienność. Sufit przejścia pokryty polichromią przedstawia niebo ze smugą zestrzelonego samolotu i czaszą spadochronu z kiwającą się laleczką skoczka. Niebo to, w kilku miejscach, jest brutalnie rozdarte, ujawniając w skośnie ustawionych lustrach dekonstrukcję architektury placu, oraz twarz Zbawiciela. Otaczające plac tarasy nad arkadami, dostępne projektowanymi schodami zewnętrznymi z poziomu chodnika, ułatwiłyby kontemplację głównego elementu pomnika, którym byłby wspomniany całun Zbawiciela, uformowany przestrzennie z blachy stalowej i podtrzymywany przez dwie postacie żołnierzy Armii Krajowej naturalnej wielkości, ale na wysokich szcudłach, jak w ulicznym teatrze - paradoksalny, ale optymistyczny symbol polskiej historii.



1 NAGRODA W KONKURSIE
NA D.T. CENTRUM



KWIATEK DLA OJCZYZNY

III BIENNALE ARCHITEKTURY zorganizowane zostało w szczególnych okolicznościach. Oczywiście już zwycięstwo opozycji towarzyszyło równie oczywista katastrofa gospodarcza, recesja i zastój. Kontynuowanie w tych okolicznościach imprezy architektonicznej było aktem dużego optymizmu. Mój żartobliwy stosunek do imprezy był próbą ujawnienia owego paradoksu braku prawdziwych możliwości działania dla architektów, w warunkach pozornej wciąż i ograniczonej wolności, tym razem z prozaicznych względów ekonomicznych. Wybrałem istniejący wciąż jedynie na papierze Plac Mieszczański z zaprojektowaną i prawdopodobnie nigdy nie zrealizowaną zabudową, autorstwa sławnych krakowskich architektów - post-

modernistów i zaprojektowałem na nim POMNIK PANI TWARDOWSKIEGO, którego ulica znajduje się w pobliżu. Byłby to kieliszek do szampana, z którego wypływałaby kaskadą woda do stóp kapliczki uformowanej w ścianie oporowej zasieków do przechowywania na budowie piasku i żwirów różnej frakcji, przed ich połączeniem z wodą i cementem, oraz wymieszanym jako masy betonowej do budowy. Oprócz tego, oczywiście zgodnie z warunkami konkursu, zaprojektowałem wiele konkretnych atrakcji dla mieszkańców, takich jak muszla koncertowa czynna latem i zimą, kiedy plac zamieni się w lodowisko, kioski z napojami i grami planszowymi o figurach plastikowych naturalnej wielkości, teren zabaw dla dzieci itp. To wszystko, jako spełnienie warunków konkursu, w którym nie wziąłem udziału i który posłużył mi jedynie jako żartobliwe tło do spektaklu, który chciałem rozegrać. Otóż pod makiętą umieściłem tron architekta-twórcy z jego papierowymi atrybutami władzy, pod tronem - kaluzkę z błękitnego pigmentu, przywołującą na myśl granice wolności architekta, a nogi tronu umieściłem w plastikowych pojemniczkach po masle roślinnym i skraplowałem linką ta-

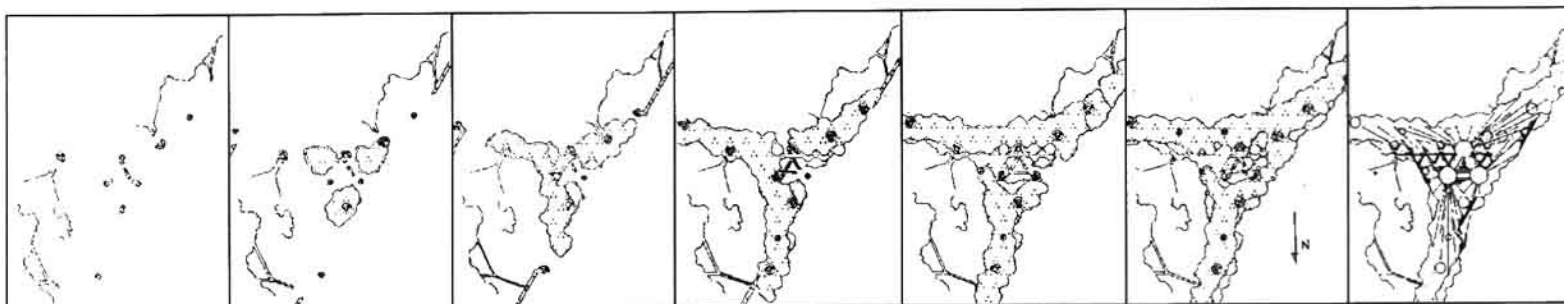
terniczą, niczego przecież nie kępując naprawdę. Na planszy natomiast można by w zamierzonej ekspozycji umieścić zachętę dla widza, aby mocą Pana Twardowskiego wcielił się na chwilę w architekta-twórcę i zrobił sobie zdjęcie z rekwizytami króla lub błazna, do wyboru. Również dla zachęty - duże barwne zdjęcia autora w owej podwójnej roli.

7

POMNIK DYNAMICZNYCH PRZEMIAN na Placu Normana Daviesa w Warszawie Rok 1992

Pierwszym przejawem działania nowych władz samorządowych, było zorganizowanie konkursu architektonicznego na tzw. "SCISE CENTRUM WARSZAWY" i próba uporania się z kontrowersyjną spuścizną przeszłości. Pozostawiono sprawą otwartą stosunek do PKiN, ustalając jedynie warunki zabudowy na pozostałym terenie opracowania, ze względu na istniejące i projektowane tunele Metra i linii średnicowej. Nie wdając się w szczegółowe omawianie koncepcji architektonicznej, wspomnę jedynie, że wykazałem ogromną chłonność terenu, bez rezygnacji z największego placu w Europie, co nie musi, ale może przecież okazać się wartością w czasach, kiedy o wartości trudno, a ta nic nie kosztuje, forma bowiem, o czym zapominają często nie tylko politycy, ale również architekci, należy do zjawisk najłatwiej poddających się obróbce. Istotą koncepcji plastycznej natomiast byłyby proponowane "ławice złotych rybek" skierowane do i od chrzcicielnicy poprzez na wszelki wypadek odpowiednio obszerne ucha igielne. Zart z powierzchownych i krótkotrwałych deklaracji religijnych, nie popartych prawdziwym przeżywaniem i wcielaniem w życie swoich poglądów.

ARCHITEKTURA METABOLICZNA W KONKURSIE JAPOŃSKIM



8

POMNIK STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO
 na Placu Biskupim w Krakowie

Rok 1993

Program V BIENNALE ARCHITEKTURY wydawał mi się na tyle przekonujący, że postanowiłem wziąć w nim udział w jego części konkursowej. Zatytuowałem swoją pracę - "OGRÓD, MUSZLA, 9 FALA" i zaproponowałem pijalnię wody mineralnej pod nazwą "ZŁOTY RÓG" i kawiarnię na dachu wymaganego w programie konkursu parkingu piętrowego pod nazwą "CZAPKA Z PIÓR", wprowadzając w ten sposób na smutny i dość nijaki Plac Biskupi "Teatr Ogromny" Wyspiańskiego. Ponieważ piętrowy parking umożliwił ograniczenie parkowania na placu do kilkunastu stanowisk, podkreśliłem ten fakt falistym ukształtowaniem trawnika, z wyraźnie zaznaczoną dziewiątą falą. Niejako w poprzek tych fal, rozchodzących się od terenu ogrodu klasztornego, płyną 2 nadnaturalnej wielkości lwy, których kamienne głowy unoszą się nad posadzką placu w rejonie pijalni. Pijalnia ma również architekturę kamienną - sarmacką, mimo niecodziennego w tradycyjnej architekturze rzutu w kształcie muszli. Z sarmacką statecznością i pozorami długowieczności, podkreślonymi dodatkowo ogrodem kwitnących róż i głógów na dachu, kontrastuje lekki, zsuwany w razie potrzeby daszek letniej części pijalni. Kawiarnia organizuje całą fasadę parkingu wertykalnym rozcięciem pomiędzy 2 klatkami schodowymi, zamkniętym od góry obszernym łukiem, wypełnionym ścianą kurtynową. Po bokach, przed fasadą ustawione są ażurowe konstrukcje masztów i kolorowych listew z PCV, zarastane stopniowo pnączami dzikiego wina. Na dachu, obok kawiarni ciemna zieleni cisów i wielkie kwiaty, a potem lekka zieleni magnolii. Pod dachem, w wielkich donicach 2 ogromne araukarie. Z tarasu widokowego kawiarni - panorama dachów i wież Starego Miasta.

9

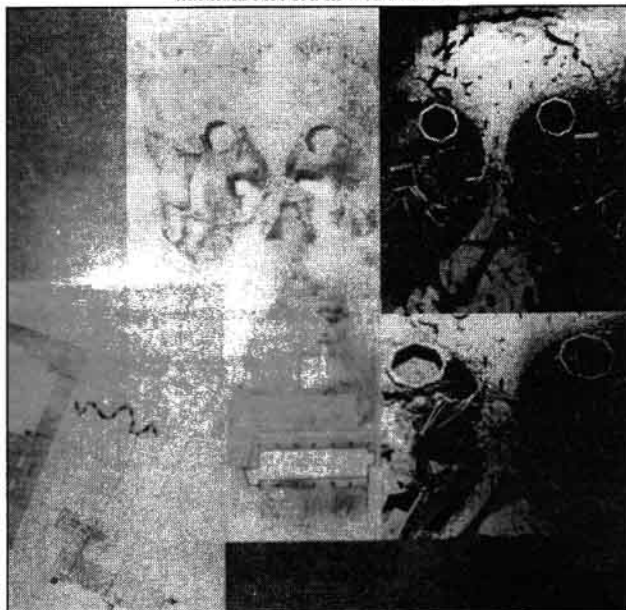
POMNIK POLSKIEGO PRZEDMURZA
 na placu św. Floriana w Warszawie

Rok 1994

Jest to - odkąd pamiętam - jedno z bardziej mnie irytujących miejsc w Warszawie. Trudno byłoby mi jednak wytłumaczyć dlaczego. Być może powodem jest to, że piękny przeciwieństwo kościół i pozostałe budynki stoją obok siebie bez żadnego odniesienia. Pomysł pomnika rodził się stopniowo i jak sądzę wychodzi naprzeciw obecnej modzie na kioski na placach, ukryte jednak w mojej propozycji pod wałem ziemnym, jednoczącym architekturę placu i kontrastującym z wertykalizmem kościoła, którego strzelistość byłaby przez to jeszcze bardziej emocjonalna. Jako program proponuję przestrzeń klubową połączoną ze sprzedażą wysokiej wartości artystycznej dewocjonaliów religijnych i narodowych. Całość, być może nawet kilkukondygnacyjna, z ewentualnymi warsztatami rzemiosła artystycznego, pokryta byłaby warstwą ziemi, tworząc łagodny wzgórek od strony trasy mostowej, otwarty od strony kościoła.



KONKURS NA POMNIK W MIEDOLANIE



USTKA - ANTROPOLOGIA MIASTA



HAPPENING PL. ARCHITEKTURA NIEMOŻLIWA



AUTORZY

Arche

Krzysztof Lipka, ur. 1949 w Łodzi • Ukończył Wydział Teorii i Dyrygowania PSM II st. w Warszawie (dyplom 1971) • Studiował historię na Uniwersytecie Łódzkim oraz na Uniwersytecie Warszawskim muzykologię (dyplom 1979 u prof. Zofii Lissy) i historię sztuki (dyplom z architektury neogotyku w 1989 u prof. Tadeusza S. Jaroszewskiego) • Od 1975 redaktor Programu III Polskiego Radia, autor licznych audycji i słuchowisk literacko-muzycznych. Główne cykle na antenie Programu III: "Muzyczne kariery koronowanych głów" (1975), "Dzieje Francji w muzyce" (1977), "Beethoven - właściciel mózgu" (1977), "Kreisleriana" (1978-1979), "Mistrzowie francuskiego baroku" (1982-1987), "Pamiętniki muzyczne" (1988-1991), "Harmonia mundi" (od 1988) • Inicjator i współzałożyciel Radia BIS, 1994 • Autor blisko setki (nie licząc prasy codziennej) szkiców, esejów i artykułów z zakresu sztuki i kultury • Publikował m.in. w "Akrecji", "Enigmie", "Filharmonii", "Firmie", "Jazz Forum", "Kulturze", "Kwartalniku Filmowym", "Literaturze", "Miesięczniku Literackim", "Ogrodzie", "Pielgrzymie Polskim", "Podróżach i Marzeniach", "Ruchu Muzycznym", "Studiu", "Teatrze", "Tu i Teraz", w gazetach "Nowy Świat", "Nowa Europa", "Express Wieczorny" • Autor katalogów wystaw malarstwa współczesnego (Jan Dobkowski, Łukasz Korolkiewicz, Zbysław M. Maciejewski, Józef Tomczyk, Anna Ziąba) • jako prozaik debiutował w "Twórczości" w 1983 • Członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki, 1991, sekretarz Zarządu Oddziału Warszawskiego, 1994; Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, 1993; Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, 1993; członek-założyciel Fundacji Przyjaciół Radia, 1993; członek-założyciel Stowarzyszenia Artystycznego PRO ARTE FUTURA, 1994 • Nagrody: I nagroda w konkursie "Pro Musica" Budapeszt 1977; Prix Musical de Radio Brno 1982, 1987, 1991; Nagroda Indywidualna I st. Prezesa PRiTV 1983; Złoty Mikrofon 1992 • Książki: opowiadania "Wariacje z fletem", MAW, Warszawa 1989; baśń "Laura na Zamku Godzin", Bravo, Warszawa 1990 (4 kasety); wiersze "Usta i kamień", C&K Studio, Kraków 1992; powieść filozoficzna "Pensjonat Barataria", Unia Wydawnicza C&K, Warszawa 1993; nie wydano książka "Marsylianka: historia, budowa i znaczenie Pieśni Bojowej Armii Renu".



Rys. Zbysław Maciejewski

Thord Norman, ur. 1949 • Studia: 1972-81 w Konstfackskolan Stockholm • malarstwo, Konstfackskolan Stockholm • Wydział Form Graficznych i Fotografii, Dramatiska Institutet Stockholm - Film 1981 • Rysownik, grafik, filmowiec (video), fotograf - sztuka interdyscyplinarna • Wystawy - grafika, rysunki, fotografia • Pokazy multimedialne • Uczestniczył w festiwalach filmowych np. Sweden Today w Nowym Jorku i Los Angeles • Od 1983 członek grupy "Nya Kulturkvartetten", która miała interdyscyplinarne pokazy: 1984 Warszawa (Warszawska Jesień), 1986 Nowy Jork, Houston, Minneapolis (New Music America), Niemcy, Skandynawia itp. • Współpraca z P. Freislerem • Sporadycznie pracuje w Instytucie Filmowym w Sztokholmie i w szwedzkiej telewizji • Uczy.



Fot. Piotr Życieński



Jacek Damiecki, ur. 1935 • Absolwent Wydziału Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (dyplom 1962); Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej (dyplom 1969) • W latach sześćdziesiątych w Zakładach Doświadczalnych ASP wykonywał prace studialne we współpracy z Lechem Tomaszewskim i Jerzym Sołtanem; następnie współpracował z Shdrahem Woodsem w zakresie koncepcji architektury policentrycznej (pracownia w Paryżu) • Ważniejsze prace i nagrody: 1958 - "Forma Ewolucyjna", Biennale Młodych, Paryż • 1960 - "Powierzchniowo zmienne przekrycie", ASP, Warszawa, dyplom z wyróżnieniem • 1974 - "Makroinstalacja", Plac Zwycięstwa, Warszawa • 1979 - "3 formy topologiczne", Galeria MDM, Warszawa • 1982 - Projekt nagrobka Lecha Tomaszewskiego (ASP-konkurs) • 1987 - Instalacja "Przedłużenie Przestrzeni", Galeria Skrzyпки, Warszawa • 1988 - Cykl collage'y, Belgia • 1988 - Instalacja "Szara Godzina", Munsterbilzen, Belgia • 1988 - Cykl murali "Przedłużenia", Galeria Skrzyпки, Warszawa • 1989 - "4 artefakty, synkretyzm-topologiczny", Galeria Skrzyпки, Warszawa • 1990 - "Competition Diomedes", Museum of Modern Art, Nowy Jork • 1990 - Wystawa indywidualna malarstwa, Galeria UFSIA, Antwerpia, Belgia • 1991 - Koncepcja centrum Warszawy - konkurs • 1992 - Wystawa indywidualna malarstwa, Galeria Zapiecek, Warszawa • 1992 - Wystawa zbiorowa "Warszawska Dekada Sztuki" - obraz.

* współautorka Jan Gato

Jan Kozbiel, ur. w 1955 • Historyk sztuki, krytyk, dziennikarz • Współpraca z wieloma czasopismami m.in. "Tygodnik Kulturalny", "Relacje", Sztokholm, "Miesięcznik Literacki", "Exit" • Od 1990 redaktor czasopisma artystycznego "OBIEG" • W numerze 2 Arche opublikował tekst pt.: "Architektura jako horror".



Thomas Ingre, ur. 1944 w Sztokholmie • Studia w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych Sztokholm • Malarz, fotograf (głównie w technice czarno-białej) • Zdjęcie jego autorstwa zamieszczamy na stronie pierwszej tego numeru.

Antoni Chodorowski, ur. 1946 w Chodorach • Studia: Politechnika i ASP w Warszawie • Grafik, rysownik, karykaturzysta, ilustrator książek i czasopism, malarz i portrecista • Prace w muzeach w kraju i za granicą.



INNA SZTUKA, INNA ARCHITEKTURA...

Przedstawione na poprzednich stronach makroinstalacje Jacka Damięckiego trudno zakwalifikować do określonego kierunku. Być może dlatego umknęły one uwadze autorów książek o architekturze i sztuce współczesnej. Nikt nie zanotował w podręcznikach tak wielkiego widowiska przestrzennego, które rozgrywało się dwadzieścia lat temu na ówczesnym Placu Zwycięstwa w Warszawie. Można określać je jako konstruktywizm. Ale znaczenia, których konstruktywizm unikał, są tu zbyt oczywiste. Z perspektywy lat można zauważyć elementy dekonstrukcjonizmu, zwłaszcza gdy włączymy do rozważań *Powiększanie przestrzeni* z 1987 roku i *Cbmurę* ku czci pięćdziesiątej rocznicy Powstania Warszawskiego. Ale taka interpretacja byłaby zbyt naciągana. Autor tych dzieł nie próbuje wpisywać się w aktualne nurty. Od lat idzie swą jasno wytyczoną drogą, a może raczej rzadko uczęszczaną ścieżką. Jego celem nie jest nadażanie za modą. Wprost przeciwnie, uważa, że architektura to sprawa poważna. Jej istotą jest twórczość, przeżycie, refleksja, modlitwa, zaduma. Największą trudnością, jego zdaniem, jest nasycenie układów prostych poetyką. Trzeba je natchnąć, by stały się wyraziste, niezależnie od tego, czy jest to skala mała czy wielka. W przestrzeni ludzkiej potrzebne są wszystkie skale. Odrzucenie któreś z nich jest zubożeniem. Brak dziś działań w makroskali, a przecież jest ona stopniem prowadzenia formy ku człowiekowi, łącznikiem ze skalą kontynentalną, międzykontynentalną, kosmiczną i pozakosmiczną.

Kiedys Jacek Damięcki stwierdził, że w formie powinien być skondensowany element spirytualny - duch. Brak tego elementu w przeważającej części produkcji sztuki i architektury współczesnej sprawia, że jego twórczość jest **inna**. Przekracza wymiar architektury rozumianej w sposób użytkowy i doraźny. Jako gatunek dzieła sztuki jest to instalacja. Ale **inna** instalacja.

W 1983 roku w podkieleckiej wsi, Kalkowie-Godowie, na miejscu, gdzie stoi teraz trzecie co do wielkości sanktuarium w Polsce, były tylko pola. Dziś na obszarze ponad dziewięciu hektarów stoi kościół, plebania, dom Jana Pawła II, dom pielgrzyma, hydrofornia, herbaciarnia, dzwonnica. Na pozostałym terenie znajduje się Droga Krzyżowa wraz z monumentalną Golgotą - Martyrologium Narodu Polskiego, kaplice różańcowe, kaplica *Piety* i droga betlejemka. To zdumiewające, że tak wielkie złożenie powstało bez udziału architekta. W filmie Konrada Szolajskiego pt. *Parafia księdza kustosa*, ksiądz Czesław Wala, twórca sanktuarium mówi, że nikt nie chciał podjąć się takiego zadania projektowego. Ks. Jan Pałyga w swej monografii o Kalkowie-Godowie *Sanktuarium Bolesnej Królowej Polski na Ziemi Świętokrzyskiej*, pisze, że nawiązując w idei i programie do Lichenia, osiągnięto tu bardziej udane pod względem artystycznym rozwiązanie. Wiele znawców przedmiotu wyraża zastrzeżenia, ale istnieje pogląd, że do tak szerokiej publiczności przemawiają lepiej dzieła bardziej zbliżone w duchu do twórczości ludowej, niż do sztuki współczesnej. Tak naprawdę znajdują się tu rozwiązania pod względem artystycznym różnorodne, także i w charakterze sztuki ludowej, lecz również minimal artu, hiperrealizmu. Pod względem gatunków jest reprezentowana architektura krajobrazu, budowli, obrazy, rzeźby, instalacje. Jest to więc dzieło na wskroś pluralistyczne, a nie jest to jeszcze dzieło zamknięte i chyba nieprędko nim się stanie. W tej chwili budowany jest sierociniec dla dwadzieściora dzieci, a w przyszłości ma być ich więcej. Wokół sanktuarium planowana jest budowa szeregu eremów-pustelni, w których mogliby zamieszkać pustelnicy żyjący na wzór dawnych anachoretów. Ale mogłyby to być także miejsca indywidualnej niekoniecznie religijnej medytacji, dla ludzi spragnionych samotności, refleksji poszukujących sensu i celu życia, intelektualistów, pisarzy, artystów. Ksiądz kustosz marzy także o domach dla potrzebujących, zwłaszcza dla osób starszych, planuje budowę jeszcze jednego domu pielgrzyma i kilku sal konferencyjnych.

Najbardziej charakterystycznym obiektem jest Golgota, budowla o symbolicznej wysokości 33 metrów. Całość zbudowana z czerwonego kamienia mieści kaplice przedstawiające historię Polski w aspekcie religijnym: poświęcone błogosławionym i świętym, kaplica katyńska, Oświęcimia, Powstania Warszawskiego, ofiar Gdańska i Wybrzeża 1970 roku, wydarzeń radomskich 1976, kaplica kopalni "Wujek", kaplica księdza Jerzego Popiełuszki. Wszystkie wydarzenia, osoby przedstawione są w sposób sugestywny, tworzą swoiste *imoginarium*, zespół przedstawień i wyobrażeń odwołujących się do zbiorowej pamięci. Kształt Golgoty wraz z galeriami, lukami, schodami, kojarzy się wielu odwiedzającym ze średniowiecznym zamczyskiem. Jest też wiele porównań do kościoła przy Trasie Łazienkowskiej w Warszawie, autorstwa architektów Tomasza Turczynowicza, Anny Bieleckiej i Piotra Walkowiaka (patrz: "Arche" nr 1). Zdaniem niektórych krytyków ten warszawski kościół ma wyraźne znamiona postmodernizmu i jest uważany za jeden z bardziej znaczących obiektów w Polsce. Do czerpania z dorobku tego kierunku przyznają się też sami twórcy jednak za najbardziej istotne zagadnienia uważali nie poszukiwanie nowego stylu, lecz znalezienie zrozumienia dla odbiorcy, bogatego w wyrazie języka architektury. Wezwanie Matki Bożej Częstochowskiej kieruje odniesienia ku Jasnej Górze wraz z jej narastającymi w czasie bryłami tworzącymi zróżnicowaną sylwetę. Bryła obiektu, elewacje nie informują o strukturze wnętrza. Tworzą nastrój obronności, odosobnienia i skupienia wobec ruchliwego otoczenia. Poznawanie architektury tego budynku może być tylko stopniowe, wraz z przekraczaniem poszczególnych przestrzeni, wraz z upływem czasu. Obiekt ten wzbudza skrajne oceny, nie pozwala na obojętność. Współdział inwestora w projektowaniu i w realizacji nie był aż tak daleko idący, by zmienić charakter koncepcji architektonicznej, lecz na tyle znaczny by - jak to sformułował Tomasz Turczynowicz - uznać, że najważniejszym czynnikiem sprawczym jest tu Opatrzność Boska. Kościół na ulicy Łazienkowskiej powstał na ruinach, które ocalały z katastrofy po Powstaniu Warszawskim i po budowie Trasy, podczas której ocalałe reszki miały być rozebrane. Golgota w Kalkowie-Godowie wzniesiona całkiem od nowa, ma również charakter postkatastroficznego. Z ruin rozbijanej przez pięćdziesiąt lat pamięci, historii i świadomości odbudowuje ocalałe i przechowane symbole i znaczenia.

Sztuka współczesna, tak jak i architektura, wydaje się być tworzona tylko dla artystów, tylko dla architektów wzajemnie podziwiających bądź krytykujących swe dzieła. Jacek Damięcki w Warszawie, twórcy sanktuarium w Górach Świętokrzyskich zwracają się do **innych** niż profesjonalści odbiorców. Do tych, którzy potrzebują przeżycia spraw ostatecznych, potrzebują prawdy, czyli do każdego wrażliwego i myślącego człowieka nie zważającego na aktualne mody, będące w końcu prywatną sprawą krawców i wydawców żurnali.

Kończący się wiek XX był wiekiem nowoczesności i postępu z jednej strony, a z drugiej wiekiem katastrof i klęsk. W sztuce idea nowoczesności przytłumiła świadomość katastrofizmu, towarzyszącego artystom tak w latach międzywojennych, odzyskującego się po II wojnie światowej w różnych postaciach egzystencjalizmu, jak i obecnego w mniej lub bardziej twórczych poczynaniach również i dziś.

Postmodernizm zamknął epokę nowoczesności w sztuce, próbując jednocześnie ją przedłużyć. Postkatastrofizm odsłania stan ruiny wielu idei i nieudanych prób ich realizacji, proponując jednocześnie podjęcie próby rekonstrukcji wartości. I musi to już być **inna** sztuka, **inna** architektura, **inny** wymiar.

Cbmura Jacka Damięckiego zaistniała na placu Marszałka Piłsudskiego w Warszawie w drugiej połowie września 1994 roku i trwała do początku października. Do Kalkowa-Godowa można zawsze trafić. Jadąc z Ostrowca Świętokrzyskiego w kierunku Starachowic, minawszy Kunów i Nietulisko, trzeba skrócić na lewo w las ...

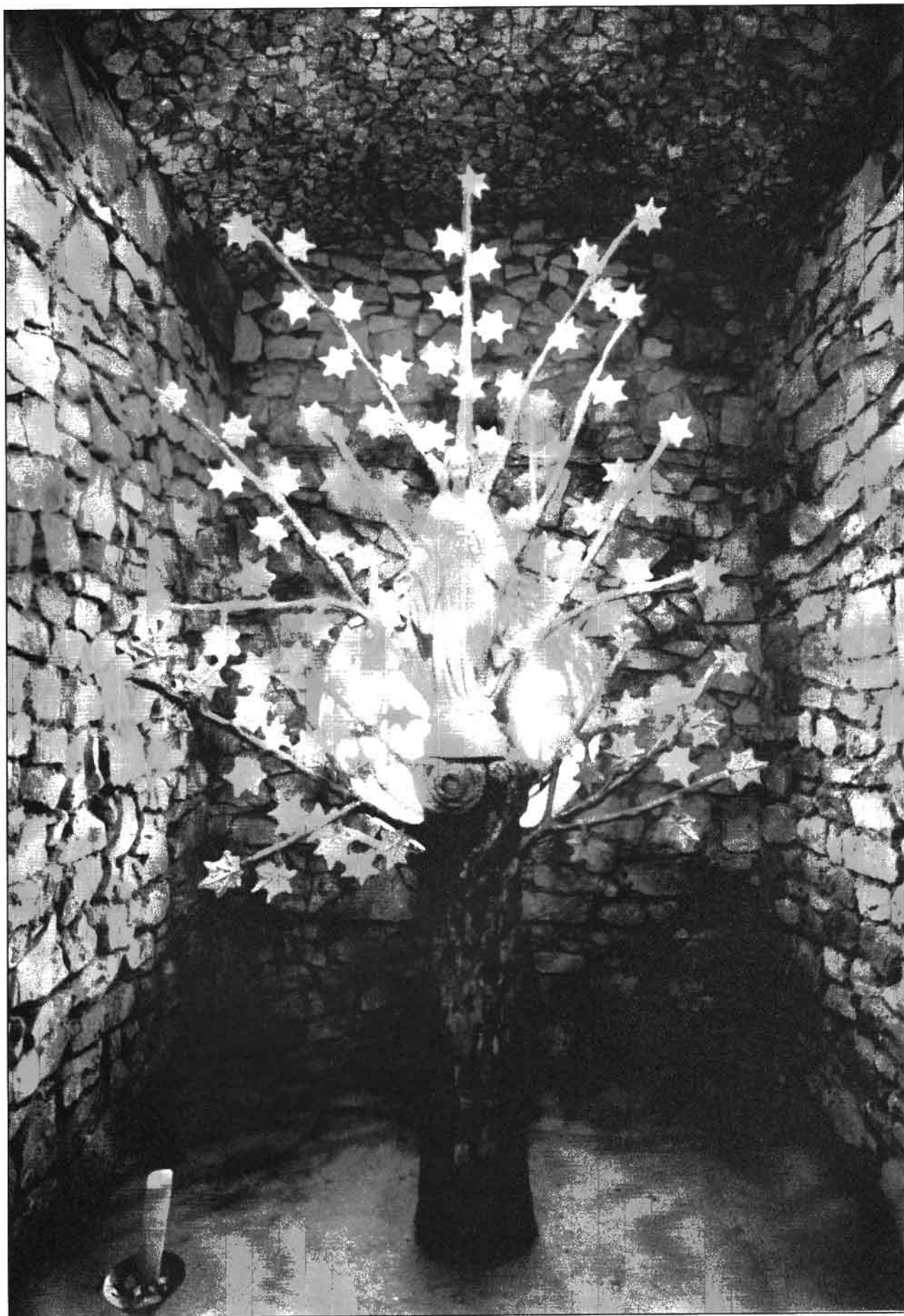
JEREMI T. KRÓLIKOWSKI

GOLGOTA ŚWIĘTOKRZYSKA



GOLGOTA ŚWIĘTOKRZYSKA

Kaplica Matki Bożej, for Piotr Zyszczyński



PROGRAM NA MIARĘ POTRZEB

ARCH DRAW

KOMPUTEROWY SYSTEM WSPOMAGANIA PROJEKTOWANIA ARCHITEKTONICZNEGO

POLSKI A LEPSZY

Biblioteki detali - z możliwością uzupełniania przez użytkownika • ściany z obliczaniem przenikalności cieplnej • stolarka okienna i drzwiowa parametryzowana oraz okna typoszeręgi firmy Thermoplast • stropy, posadzki, pokrycia • faktury, wypełnienia, balustrady, dachówki... • wyposażenie sanitarne, kuchenne, meblowe • Automatykacja rysowania układów osiowych, ścian, dachów, okien, parapetów, węgarów, obramień, schodów, kanałów wentylacyjnych... • Pogrubianie linii przekrojowych od wewnątrz • Automatykacja obliczeń przenikalności termicznej, powierzchni, kubatur, wymiarowania, schodów - polska norma rysunkowa • Autoskalowanie, zoom - skale architektoniczne do edycji - bez ograniczeń formatów • Transformacje, przeciąganie, obracanie, odwracanie, powiększanie, powiększenie, opisów wymiarowych • Współpraca z mapą i pdkładem • Automatykacja opisów osiowych, przekrojowych, warstw, pomieszczeń, powierzchni, automatyczna edycja przeskalowanych szczegółów przy komentarze - edytor tekstowy - standardowo 16 krojów • Operacje na blokach i warstwach, automatyczna edycja przeskalowanych szczegółów przy rysunku podstawowym • Archiwizacja rysunków i opracowań - autokompresja • Użyteczne funkcje ekranowe - ważne przy pracy na małych monitorach • Wszelkstronna obsługa drukarek i ploterów mało i wielko formatowych • Automatykzna generacja zestawień stolarki, ślusarki, wykazów pomieszczeń, powierzchni... • Automatykzna generacja przekrojów i elewacji • Moduł wizualizacji perspektywicznej i aksjonometrycznej • Programy uzupełniające - opcjonalnie • konwerter DXF • Basic kompilator - do łatwego programowania przez użytkownika • Font Designer - do projektowania znaków i krojów pism • program do wektoryzacji plików rastrowych (mapy, inwentaryzacje, detale) • projektowanie parametryczne okien i drzwi • projektowanie mechaniczne • W przygotowaniu • moduł projektowania i obliczania konstrukcji - statyka budowli • moduł projektowania instalacji elektrycznych i sanitarnych • moduł specyfikacji (bills of quantities) i kosztorysowania • Niskie wymagania sprzętowe • Stały kontakt z użytkownikami • Referencje • Serwis • Instruktaż

DYSTRYBUCJA • INFORMACJE • PREZENTACJE • KORESPONDENCJA

AGENCJA **kanon** • Warszawa • ul. Spokojna 5 • tel./fax (0-2) 38 40 89

