

Dariusz Kozłowski*

CZEGO NIE MÓGŁ PRZEWIDZIEĆ WITRUWIUSZ? ALBO – PRZYPADK HARFY ORFEUSZA

WHAT VITRUVIUS COULD NOT FORESEEN? OR THE HARF OF ORFEUS CASE

Dwa tysiące lat po Witruwiuszu możliwa jest refleksja nad jego księgami. Mimo całkowitego odcięcia współczesności od światów mentalnych przeszłości możliwa i celowa jest interpretacja; także kontynuacja teorii wielkiego architekta. Pewnych dokonań czasu Rzymianin nie mógł przewidzieć: architektury nieprzedstawiającej, komercji sztuki, przemian technologii budowania i utraty znaczenia piękna w sztuce.

Słowa kluczowe: architektura nieprzedstawiająca, komercja, technologia, piękno

Two thousand years after Vitruvio a reflection on his books is possible. Although the present is totally disconnected with the mental worlds of the past, an interpretation is possible and purposeful; as well as the continuation of the theory of the great architect. However, some achievements of time the Roman could not foresee: the nonfigurative architecture, the commercialization of art, the changes of technology of construction and the lack of the meaning of beauty in art.

Keywords: nonfigurative architecture, commercialization, technology, beauty

1. Teorie Marcusa Vitruviusa Pollio zwanego Witruwiuszem (1 wiek p.n.e.) zawarte w dziele *De architectura libri decem* odnalezionym w 1414 roku w bibliotece klasztoru św. Benedykta na Monte Cassino – cechuje zadziwiająca trwałość. Od chwili wydania ksiąg w roku 1485 we Florencji zainteresowanie nimi trwa. Dziś triada *trwałość, celowość i piękno*, rozumiana jako niezbędne atrybuty architektury jest powtarzana chętnie, i bez refleksji, przez wielu architektów bez zagłębiania się w całość zapisanych przemyśleń rzymskiego teoretyka. W Polsce księgi Witruwiusza obok dzieł kontynuatorów jego myśli wg renesansowego

spojrzenia na świat: Albertiego – *De re aedificatoria libri decem* (1452), Vignoli – *Regole delli cinque ordini d'architettura* (1562), i Palladia – *Quattro libri dell'Architettura* (1570), wydano w monumentalnej serii, z powodu obowiązującego klasycyzmu socrealistycznego. Wkrótce potem księgi stały się jedynie ozdobą bibliotek architektów.

Od czasów Witruwiusza minęły dwa tysiąclecia. A jednak możliwa jest refleksja nad zawartością jego ksiąg. Mimo całkowitego odcięcia współczesności od światów mentalnych przeszłości możliwa i celowa jest interpretacja, a być może kontynuacja teorii wielkiego

* Kozłowski Dariusz, prof. dr hab. inż. arch., Politechnika Krakowska, Wydział Architektury, Instytut Projektowania Architektonicznego, Dziekan WA PK.

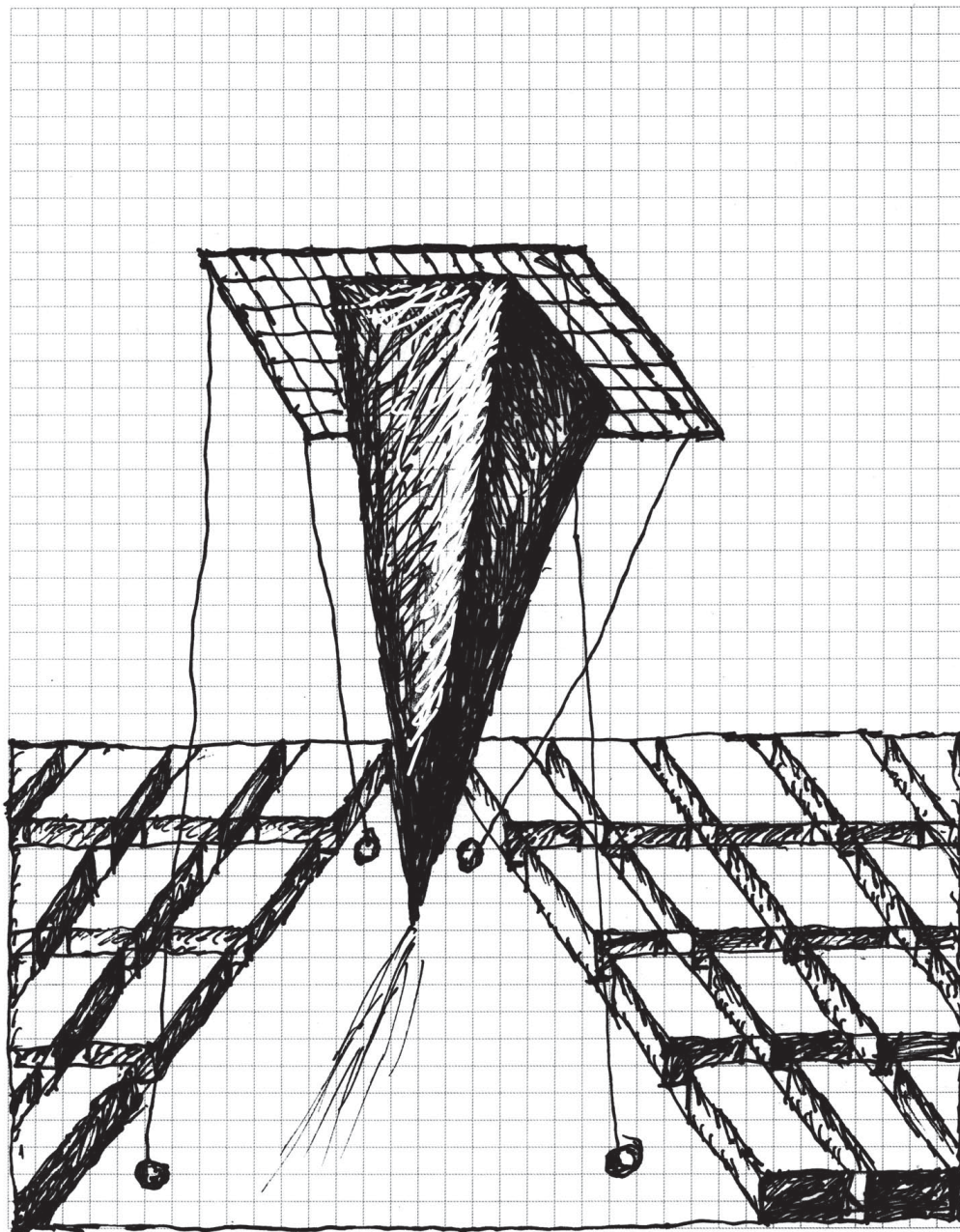
architekta. Pewnych dokonań czasu Witruwiusz nie mógł przewidzieć.

2. Architektura nieprzedstawiająca. Antonio Monestiroli pisze: *Architektura klasyczna jest zawsze realistyczna; ta jej szczególna cecha, określona w sposób definitywny przez Hegla, nierozzerwalnie łączy architekturę i poznanie. Pozwala pojmować architekturę jako poznanie i przedstawienie tego, co rzeczywiste. Kolejna, druga cecha dotyczy czytelności form, która jest przyjmowana jako cel właściwy, niemożliwy do zastąpienia; jest to wyróżniająca cecha architektury. Architektura klasyczna określa zespół norm służących osiągnięciu tej czytelności. Nadrzędnym celem jest piękno, a piękno jest tym, co pozostaje w zgodzie z rzeczywistością i rozumem.* Określenie „realistyczna” wydaje się być blisko terminu *architektury przedstawiająca* – Michael Graves problem *figurative architecture* porządkuje na użytek architektury swojego epizodu postmodernistycznego. Dotyczy to języka budowania przestrzeni opartego na odniesieniach antropomorficznych, a także mocno osadzonego w uwarunkowaniach antropocentrycznych. W swojej teorii przeciwstawia język standardowy – poetyckiemu, w każdej działalności twórczej, dostrzegając takie różnice także w architekturze. Uważa, że poetyckie formy architektury są wrażliwe na podejście figuratywne, skojarzeniowe i antropomorficzne. *Jeżeli celem jest budowanie z myślą o użyteczności, wtedy wystarcza być świadomym jedynie kryteriów technicznych* – pisze, odróżniając budowanie od architektury.

Metafory formowane według takiego założenia realizują potrzeby odczuwania kształtów zgodnie z regułami: podstawa formy, część dolna – korpus, część zasadnicza – i zwieńczenie. Skojarzenie takiego układu z budową kolumny: bazą, trzonem i głowicą, wydaje się oczywiste i uzasadnione. Dla architektury przedstawiającej ważne jest także wyraźne rozróżnienie frontu rzeczy – przodu i strony

tylnej. Graves przypisuje takie potrzeby naturalnej skłonności człowieka do metaforyzacji rzeczy i przestrzeni, zgodnie z wyobraźnią symboliczną, i osvajanie świata poprzez antropomorficzne skojarzenia. Przywodzi to na myśl próby uzasadniania doskonałości formy przestrzeni przez architektów czasu renesansu, a wśród nich studia rysunkowe Cesare Casarino wpisującego uparcie głowę ludzką w geometrię głowicy kolumny. Równie ważna zasada jest budowana w oparciu o potrzebę identyfikacji miejsca człowieka w przestrzeni. Konsekwencja takiego stanowiska prowadzi do odrzucenia i zakwestionowania wszystkich *abstrakcyjnych* form języka architektury, *nieprzedstawiających*, i ... niesemantycznych – takich jak ściana osłonowa, czy pasmowe okno ułożone poziomo na elewacji. Teoria architektury przedstawiającej w takim rozumieniu, jawi się jako idea zakorzeniona w tradycji architektury klasycznej i wzorach historycznych sprzed okresu Ruchu Nowoczesnego (co prawda architektura wczesnego modernizmu posługując się językiem spoza form historycznych pozwalała na asocjacyjne kojarzenie formy i funkcji, a więc pozostawała poza abstrakcją).

Dopiero od niedawna w architekturze pojawiły się nurty prawdziwie skrajnie abstrakcyjne, których genezę teoretyczną lub intuicyjną odnaleźć można już w początkach XX wieku m.in. w malowanych dekompozycyjnych wizjach Hansa Scharouna. Ten kierunek skrajnie dionizyjski, jak by to określił Friedrich Nietzsche, uzyskał miano – dekonstruktywizmu. Jego unikające znaczeń (Gehry, Hadit), lub wsparte literaturą (Libeskind) ekspresjonistyczne formy mają na celu – oryginalność, budowaną w negacji, apollińskich jednak, kształtów architektury tradycyjnie modernistycznej. Jak się wydaje dekompozycja formy i dekompozycja znaczeń powoli staje się naczelną kategorią estetyczną architektury współczesnej, a ekspresjonistyczne budowle wydają się być szczególnie podatne na to, by stać się



ważnymi znakami w mieście, godnymi następcami średniowiecznych katedr. Tendencje dekompozycyjne obejmują współcześnie wszystkie gatunki sztuki. Stany dekompozycji mogą być różne; dekompozycja nie oznacza zrezygnowania z komponowania, lecz związki elementów kompozycji mogą pozostawać w nieczytelności lub być zdecydowanie nieoczywiste. Na przeciwnym krańcu poszukiwań nowości lokują się minimalistyczne tendencje architektury, bez związku ze sztuką *Minimal Art*, pozostające także w opozycji do zasad funkcjonalizmu. Te nurty wzbudzają zaciekawienie, i nie wywołują większego zdziwienia widza. Umberto Eco twierdzi co prawda, że awangarda w architekturze musi abstrahować od własnych kodów (co oznacza odrzucenie i zapomnienie klasycznych zasad, i... Witruwiusza) co grozi niezrozumieniem i odrzuceniem rzeczy architektonicznej przez społeczeństwo. Poczynania architektonicznych abstrakcjonistów: klasycznych modernistów, dekonstruktywistów, i minimalistów, przeczą tej tezie a reakcja społeczności i społeczeństw potwierdza, że są one w stanie przyjąć każdą nowość.

3. Poza pięknem. A jednak architektura wydaje się być zapóźnioną dziedziną sztuki. Myśląc o architekturze wciąż poszukuje się przejrzystych układów elementów dzieła składających się na całość kompozycyjną tak, by tworzyły one swoiście logiczną strukturę. Tak, jak w innych dziełach sztuki odnajdywanych w historii, najbardziej zrozumiałe wydają się cechy znane z przeszłości; Maria Gołaszewska wymienia: (...) *symetria, równowaga, zwartość, jedność w różnorodności itp. Kompozycja dzieła w szerszym znaczeniu (dbałość o przejrzyste struktury) obejmowała też takie zasady, jak jedność miejsca, czasu i akcji (w teatrze), rytmiczność (w muzyce: allegro-largo-allegro), cykliczność (w poezji i w muzyce), zgodne z naturalną chronologią następstwo czasowe (w powieści, teatrze, filmie).* A architekci wciąż mówią o „ładzie przestrzennym”,

porządku, kompozycji, poprawnym kontekście... Takie kategorie pojawiają się w definicjach architektury, które nie są kwestionowane.

Patrząc jednak w przeszłość ważna jest sytuacja pozostawiona przez Marcela Duchampa, który przenosząc rzecz zwyczajną w inny kontekst uczynił ją przedmiotem artystycznym. Perfekcja warsztatu, zasady kompozycji, jakość materii definitywnie odeszły w przeszłość. Od tej chwili *Zamierzeniem jest doprowadzenie widza do stanu niepewności, bezradności, zakłopotania; zamiast takich czy innych przeświadczeń widz musi akceptować dwuznaczności i zadowolić się nieokreślonymi znaczeniami* [Krakowski]. Teraz mógł Jackson Pollock chodzić po swoich obrazach Carlo Fontana pociąć swoje płótna, Henry Moore mógł uznać w rzeźbach równorzędną pustkę i materii, i wreszcie całkiem niedawno Katarzyna Kozyra zechciała ustawić piramidę z wypchanych zwierząt, co uznano za wielką oryginalność. Wcześniej muzykę pozbawiono tonalności, a John Cage ze śmiertelną powagą kazał słuchać ciszy, z której także uleciało piękno. Z tej perspektywy wydaje się, że piękno odeszło w przeszłość wraz z architekturą klasyczną (i pozostało w jej reinterpretacjach). Piękno nie do odnalezienia jest także w sztandarowych dziełach architektonicznych dekompozycjonistów. Może pozostaje gdzieś w dziełach *stricte* inżynierskich?

4. Postęp technologiczny. Być może można bez wielkiego błędu stwierdzić, że od czasu Witruwiusza do XIX wieku technologia budowlana nie ulegała wielkim zmianom. Sytuacja zmieniła się radykalnie i rewolucyjnie wraz z pojawieniem się w budownictwie żeliwa, stali, żelbetu. Widowym znakiem przemian były budowle Wielkiej Wystawy Światowej w Londynie w 1851 roku i kolejnych. Ralf Kostermann zwraca uwagę, że w 1851 roku Gottfried Semper, architekt i teoretyk architektury, przemyślał skutki innowacji w stosowaniu materiałów, jakie obserwowano na

wystawie londyńskiej. Zauważał, że sztuka, przemysł, nauka – stanęły przed wyzwaniem zmierzenia się z owymi kwestiami. Semper entuzjazmował się *osiągnięciami epoki*, które miały znaleźć widoczne potwierdzenie w budowie kryształowego pałacu. Za ważne uważał podjęcie oceny nowych możliwości produkcyjnych przemysłu według kryteriów sztuki, a jednocześnie próbę nakłonienia sztuki do otworzenia się na nowe technologie. Takie stanowisko wtedy było niezrozumiałe. Semper głosił, by odrzucono powszechne animozje między sztuką i produkcją przemysłową. Prawdziwego przesłania Wystawy Londyńskiej dopatrywał się w tym, że technika i przemysł zaczęły dorównywać sztuce i kulturze pod względem siły innowacyjnej.

Od tego czasu postęp technologiczny w budownictwie toczył się lawinowo. Bywał wykorzystywany do bicia kolejnych rekordów oryginalności. Wznoszono kolejne najwyższe budynki świata, kolejne największe przekrycia, najdłuższe przęsła mostowe, lub po prostu najdziwniejsze budowle niemożliwe do zaprojektowania bez zaawansowanej techniki komputerowej. Nie było to do wyobrażenia nie tylko w starożytności, lecz nawet kilkadziesiąt lat temu.

5. Komercja. Rzecz ma początek w micie o Orfeuszu. Tu trzeba przytoczyć kres tej historii, kiedy to już Menady rozerwały nieszczęśliwca na strzępy, a kobiety z Lesbos pochowały jego głowę, a harfę Traka zawiesiły w świątyni Apollina. Tu wiatr uderzając w jej struny dalej śpiewał pieśń Orfeusza wprawiając w taniec drzewa i skały. Do czasu gdy władca Mityleny, dość szkodliwa osoba wg Alkajosa, zapragnął kupić cudowny instrument. W tej samej chwili, gdy bezinteresowne dźwięki zamieniły się w towar, śpiew harfy zmienił się w nieartykułowany hałas, który zbudził piekielne psy, a te rozszarpały Pittakosa.

Historia ta może być metaforą odnoszącą się do pewnego rodzaju sztuki – znaku naszych

czasów – także do architektury komercyjnej. Być może architektura komercyjna istniała za czasów Witruwiusza. Jeśli tak było, pozostawała poza jego zainteresowaniami; interesował się architekturą budowli znaczących. Niektóre dotrwały do naszych czasów. Nie przetrwała masa domów mieszkalnych. Dziś architektura mieszkaniowa jest najobszerniejszą strefą naszego otoczenia komercyjnego, poza nią rozpościerają się obszary *stricto* obiektów handlowych, promocyjnych, także budowli użyteczności publicznych i świątyni. Cechą główną takich rzeczy architektonicznych jest schlebienie gustom nie przygotowanych odbiorców; być może także ekspresja własnych upodobań. W istocie trudno jest ustalić granicę między sztuką tworzoną z nastawienia komercyjnego a – ideowego; wszak w obu przypadkach efekt może być problematyczny.

Architektami ochoczo zajmującymi się *architekturą komercyjną* niestety nie chcą się zająć piekielne psy.

6. Antonio Monestiroli nie zrażony tym o czym nie mógł wiedzieć Witruwiusz, w książce *La metopa e il tryglifo* znaną pod polskim tytułem *Tryglif i metopa, dziewięć wykładów z architektury* wyraża wiarę w potrzebę teorii projektowej opartej na jednolitym punkcie widzenia na architekturę, w czasach w których taki punkt widzenia zdaje się zanikać. Z tego powodu Monestiroli stara się kontynuować tradycję architektonicznych rozpraw naukowych, opartą na racjonalnej architektonicznej wiedzy. Dowodzi, że ciągłość może być identyfikowana z doświadczeniem historycznym architektury, które łączy tradycję klasyczną ze współczesną – dwadzieścia wieków po rzymskim teoretyku. Tego Wirtuwiusz także nie był w stanie przewidzieć.

Naturalnie nie musimy specjalnie martwić się losem klasyki, albowiem piękno nadal nas otacza – powiedział Jorge Luis Borges.

BIBLIOGRAFIA

Borges J. L., *Rzemiosło poezji*, przeł. Maciej Świerkocki, Warszawa 2009.

Haas W., *Słowiki w aksamitach i jedwabach*, Kraków 1986.

Gołaszewska M., *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1984.

Graves M., *A case for figurative architecture*, [w:] Michael Graves, *Buildings and Projects 1966–1981*, New York 1982.

Kostermann R., *Filozofia kultury, Wprowadzenie*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2009.

Kozłowski D., *O pięknie architektury (współczesnej) – uwagi o ułomności rzeczy użytecznych*, [w:] *Definiowanie przestrzeni architektonicznej – Co z tym pięknem w architekturze?*, Kraków 2007.

Krakowski P., *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981.

Monestiroli A., *Tryglif i metopa, dziewięć wykładów z architektury*, Kraków 2009.