

MARCIN CHARCIAREK

**WSPÓŁCZESNY DOM – PRÓBY
MONUMENTALIZACJI PRZESTRZENI**

**CONTEMPORARY HOUSE – APPROACH
TO THE MONUMENTALISATION OF SPACE**

Streszczenie

Pośród różnorodności współczesnych motywacji architektonicznych odkrywamy te pomysły przekazu stylistycznego, który określają pewien tradycyjny sposób definiowania architektury domów i zespołów mieszkaniowych. Chodzi o próby monumentalizacji formy i nadawanie tych cech znaczeniowych, które uznano za odrzucone przez dogmat nowoczesności.

Słowa kluczowe: dom, monumentalizacja

Abstract

Among the diversity of contemporary architectural motivations we discover these ideas of stylistic media that characterize a traditional way of defining architecture of houses and residential complexes – it concerns tries of monumentalisation of form and transmitting these characteristics of meaning that are considered rejected by the dogma of Modernity.

Keywords: house, monumentalisation

W tradycji architektonicznej brak monumentalnego znaczenia architektury mieszkaniowej był zawsze określony sensem rozróżnienia budynków pomiędzy *res publica* i *res privata*. Termin monumentalizmu był przyporządkowany ściśle określonym typom gmachów publicznych posiadającym prestiż, odpowiednią rangę w przekazywaniu społecznych wartości: teatrom, świątyniom, dworcom, instytucjom itp. Do rzeczy pozbawionych cech monumentalnych zaliczano wszelaką architekturę prywatną – w tym mieszkaniową, handlową i przemysłową. Z upływem wieków teorie architektoniczne do zbioru monumentów dołączyły pozamiejskie wille, rezydencje, pałace i zamki, które przez jawną chęć właścicieli (najczęściej majątnych) poszukujących przyjemności w życiu i „zaspokajania swoich pragnień”¹² zostały „zaznaczone” walorem monumentu przez kontekst, skalę, symetrię, proporcje, typ lub miarę. Rezydencje ustanawiały ten sam sposób fragment świata form zawierających podobną samą symbolikę i charakter przestrzeni obiektów publicznych. Dzięki tej referencyjności podobnie odczytujemy dzieło *Villa Rotonda* Andrei Palladia w Vicenzie (1582), florencki *Pallazzo Pitti* Leona Baptisty Albertiego (1464) czy manierystyczne dzieło w Mantui *Pallazzo dell Té* (1534) Giulia Romano.

Krytyk Emil Kaufmann zwraca szczególną uwagę na syntetyczne formy domów powstających pod koniec XVIII wieku – wśród projektów Étienne-Louisa Boullée i Claude’a-Nicolasa Ledoux jednak wyróżnia się *Casa per un Cosmopolita* (1783) Antoine’a-Laurenta-Thomasa Vaudoyera, który określa się jako logiczną kontynuację architektury czasu cenotafów. Dom Vaudoyera upodobniony do sarkofagu Newtona, jest monolityczną sferą wspartą na kolumnadzie i ukrywającą pięć kondygnacji mieszkalnych¹³. Nietypowe odejście od tradycyjnego ortogonalnego rozwiązania rezydencji schowanej za portykiem jest nie tylko poszukiwaniem doskonałej relacji pomiędzy architekturą a naturą (co nie nowe), lecz ustanawia nieznaną wcześniej oryginalność w określaniu domu jako jednostkowego zamieszkania w kulistej kubaturze traktowanej jako przestrzeń idealna. Monumentalizm domu Vaudoyera stanowi kontynuację idei „drażenia” formy wewnętrznej, ale także antycypuje (za *Esejami* Marca-Antoine’a Laugiera) stosowność użycia elementarnych form i środków w przyszłym, racjonalnym obrazie architektury XX wieku¹⁴.

Odrzucenie przez przedstawicieli nowoczesnego ruchu klasycznej monumentalności na rzecz poszukiwań racjonalnego i uniwersalnego obrazu architektury miesz-

¹² L.B. Alberti, *Ksiąg dziesięć o sztuce budowania*, Warszawa 1960, s. 149.

¹³ E. Kaufmann, *L’architettura dell’Illuminismo*, Torino 1966, s. 231, [za:] Ch. Gambardella, *L’Architettura delle scale. Disegno, teoria e tecnica*, Genova 1993, s. 118.

¹⁴ Wśród wyznawców wersji historii architektury, która poprzez projekty domów i rezydencji, ich rzut, przekrój lub logikę struktury obrazuje rozliczne przemiany architektury, odnajdujemy teorie wybitnych krytyków: Auguste’a Choisy’ego (1841–1909), Emila Kaufmanna (1891–1953), Kennetha Framptona czy Colina Rowe’a (1920–1999).

kaniowej określiło na dziesięciolecia abstrakcyjny kształt domów i zespołów wielorodzinnych

Paradoksalnie, choć przez pierwsze lata nowe idee były już transponowane na nowatorski język architektury, były one jednak wykorzystywane w rozwiązaniach starych, monumentalnych uformowań. Przykłady kamienicy przy rue Franklin (1904) w Paryżu Auguste'a Perreta czy realizacja poklasycznej willi Schwob (1916) w La Chaux-de-Fonds przez Le Corbusiera obrazują dwuznaczność architektury w czasie przelomu estetycznego. Tę niepewność postaw wypełniły wyraziste idee związane z pełnym i radykalnym wykorzystaniem starych i nowych znaczeń architektury. Jedni twórcy (za Le Corbusierem, Miesem van der Rohe i Walterem Gropiusem) podążyli drogą coraz większej uniwersalizacji i negacji monumentalizacji, inni (podobnie jak Erich Mendelsohn czy Rudolf Steiner) ulegli pokusie odkrywania bogactwa świata ekspresyjnych metafor; pozostali (za Auguste'em Perretem czy Adolfem Szyszko-Bohuszem) – trwali w cieniu nowoczesności przy próbach estetyzacji starych form w nowym przybraniu.

Niechęcią dla postępowej części architektury oraz apologią tradycji monumentalnej wyróżniał się Adolf Loos – dla którego idee oczyszczenia budynków z dekoracji były jedynie wstępem do kolejnych prób tradycyjnego definiowania nowej tożsamości modernistycznej architektury¹⁵.

Ciągłość ideacji architektury Loosa jest jasna i konsekwentna. Odrzucenie nadmiernej (poklasycznej) ekspresji i awangardowej retoryki miało budzić przekonanie, że dom powinien „milczeć na zewnątrz, a mówić jedynie w środku”. W labiryntowym układzie *Raumplanu* w willi Müller w Pradze (1928) oraz w niezrealizowanym *Josephine Baker House* (1928), w narożniku ulicy Bugeaud w Paryżu, zredukowanie okien i wyrazistość elementarnych form obu budowli wprowadza modernizm w architekturę świata stworzonego z litej przestrzeni, zamkniętej nieprzekraczalną dla wzroku barierą ścian budynku. Było to zgodne z powrotem do naturalizmu i oznaczania reprezentacji budowli poprzez jej właściwą tożsamość historyczną. Poszukiwanie – cecha charakterystyczna dla całego okresu modernizmu – u Loosa przybrało kształt logicznej struktury, odkrywania form i przestrzeni ekonomicznych w analogii do funkcji przestrzeni. Architekt choć pisał, że dom – stanowiąc odpowiedź na zapotrzebowanie – nie ma nic wspólnego ze sztuką. określał go jako rzecz silnie osadzoną w tradycji – tej wywodzącej się z poznania wrażliwości i dyscypliny klasycznej starożytności. To dzięki tej tradycji tylko dwa niewielkie fragmenty

¹⁵ O podobnych problemach w zakwalifikowaniu stylu międzynarodowego do stylistyki monumentalnej przypomina Rudolf Arnheim. Uważa on, że wizualny opór powodowały wczesne budynki Le Corbusiera – większość z nich, nawiązująca w swoim wyrazie do zarzuconych metod konstrukcyjnych, wyglądała „jak wielkie pudła na patyczkach”. Jednak, jak pisze krytyk, gdy architekci uwolnili strukturę od ścian zewnętrznych, styl dogonił technologię i „przestał niepokoić oczy”, [w:] R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Warszawa 1978, s. 38–39.

przynależą do architektury: **monument i grobowiec**. Wszystko inne, co służy określonej celowi, musi zostać wyłączone z królestwa sztuki¹⁶.

Adolf Loos, manifestując jasno cel i środki swojej architektury, określił na nowo pierwotny sens cech **monumentalizmu**. Naddane znaczenie domów według Loosa wydaje się spełniać w opowieści o kopcu odnalezionym w lesie¹⁷, gdzie perfekcję architektury można określić jako relację pomiędzy formą a przeznaczeniem – a więc pewną reprezentacją. Skromny charakter tej budowli, wyznaczony formą i materia, jest jednoznaczny i natychmiast zrozumiały. Nieduża, choć monumentalna forma wyraża jej przeznaczenie, a nasze emocje związane są z rozpoznaniem tego znaczenia. Tego rodzaju mechanizm poznawczy, według Loosa, jest rodzajem kontynuacji tej architektury, która staje się zasadą kreowania poprzez inkorporację tradycyjnej składni do funkcji lub odwrotnie.

Nigdy niezapisane przez Loosa reguły mówią nam o tym, że jego **plan przestrzenny** jest nie tylko wstępem do dalszych poszukiwań przestrzeni architektonicznej, lecz konsekwencją pewnego myślenia o reprezentatywnej formie stworzonej z konkretnych relacji i proporcji. Utrzymanie przez Loosa pionowej, „historycznej” artykulacji, rezygnacja z większych powierzchni doświetleń budynku (co przez lata powodowało konflikt ze zwolennikami szkoły Bauhausu), pionowy układ okien, użycie i okrycie żelbetu tynkiem, kamieniem, dywanem i drewnem – to wszystko wynika z przekonania, że architektura to także przestrzeń powstała za pomocą „planu monumentalizacji”, dzięki któremu forma może być „opakowaniem” dla różnorodności, a struktura i rola materii jest podstawą dla przenoszenia znaczeń form reprezentatywnych.

Pewność, z jaką Adolf Loos mówił o „barbarzyńskim splendorze”, zdradza także inne – głęboko ugruntowane – przeświadczenie, że architekci modernistyczni posiadali inne standardy doskonałości. Istnieje w historii sztuki Zachodu odmienny estetyczny ideał – racjonalnej powściągliwości, który – także oparty na metaforycznej retoryce – wiąże się nierozdzielnie z tradycją klasyczną. Ernst Gombrich pisze, że przemyślane odrzucenie nadmiaru ornamentu było zawsze oznaką wpływów klasycznych. Tam, gdzie to staje się przedmiotem dumy, jak to bywało w czasach włoskiego renesansu i osiemnastowiecznego neoklasycyzmu, tam zwrócenie uwagi bardziej na formę niż dekorację staje się znakiem świadomej sobie artystycznej cnoty¹⁸. Racjonalizm daje (także) jednoznaczną, choć niejasną odpowiedź na udział i sens detalu architektonicznego w tworzeniu znaczeń monumentu architektonicznego.

¹⁶ A. Loos, *Architektura*, [w:] *Ornament i źródła. Eseje wybrane*, Tarnów 2013, s. 153.

¹⁷ *Ibidem*, s. 154. „Jeśli w lesie natknęlibyśmy się na mały kopiec w formie piramidy, długi na sześć stóp, szeroki na trzy, [...] stwierdzilibyśmy: widzimy czyjś grób. To właśnie jest architektura”.

¹⁸ E.H. Gombrich, *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, Kraków 2009, s. 18.

Według tej reguły, architektura ma być samoopisująca i introwertyczna – a więc język, jakim się posługuje autor budowli, ma być medium rygorystycznie wyodrębnionym z logiki, prostoty, geometrii i liczb. Architektura „poza stylem” – oto główna funkcja formalna architektów spod znaku poszukiwania doskonałości i piękna obiektywnego w sztuce deklarującej poszukiwania przestrzeni monumentalnej. Dla racjonalnych mistrzów „złożonej prostoty”, którzy powtarzają, że „architekt nic nie wymyśla, jedynie przeobraża rzeczywistość”, budowanie pojęcia „obiektu monumentalnego” jest kreacją „nierozpraszkającą szczegółami”, która zbliża ideę monumentalizmu do „niemiej” przestrzeni związanej z architektoniczną redukcją.

Tu nasuwa się przykład willi Malaparte (1938–1944) zlokalizowanej na Capri, autorstwa Adalberta Libery, rezydencji, która daje pewne pojęcie o kontekście czasu i motywacjach twórczych architekta. Dom powstał pośród wielu szkiców i projektów pałaców rewolucji faszystowskiej czy gmachu Pałacu Kongresowego (1938–1954) dla nowej dzielnicy EUR '42. We wszystkich projektach obowiązujący formalny patos przekładał się na formy oczyszczonego z dekoracji klasycyzmu odzyskującego istotę nowych znaczeń włoskiego *Novecento* – tak za pomocą ustanowienia kulturowego uniwersalizmu, jak i odnowienia świadomej roli społecznej (imperialnej) pamięci¹⁹. Willa pisarza Curzia Malaparte nieprzypadkowo jest podobna do *Pomnika ku czci poległych faszystów* autorstwa Alzira Bergonza, zrealizowanego w Bergamo w 1935 roku. Podobnie jak w Bergamo dwa elementy willi na Capri – pierwszoplanowa rola monumentalnych schodów i funkcja postumentu-placu wyniesionego ponad otaczający skalny cypel – składają się na pozafunkcyjną formułę dwukondygnacyjnego domu. Monumentalne schody syntetyzują formę domu i stają się współczesną wersją antycznego amfiteatru; długa płaszczyzna dachu (*solarium*), przez wysunięcie w morze odkrywa abstrakt znaczenia „nieskończonego” horyzontu morza. Obie figury mają podobną funkcję symboliczną – są zwieńczeniem rytualnej przestrzeni wnętrza domu. Schody i wyniesiony cokół kubatury domu (a może jednak sarkofagu czy mastaby?) realizują archetypową wizję architektury dopełniającej sens otaczających żywiołów: skalistego wybrzeża, morza i słońca. Istota tych tradycyjnych form zjednoczona ze stabilnym i symetrycznym sensem struktury willi daje w efekcie na wpół archaiczny i na wpół nowoczesny obraz, w której pompejańska czerwień przywraca historyczną świadomość, a wyrazisty kształt realizuje monumentalną treść za pomocą symboliki poszczególnych elementów. Obraz willi Malaparte stał się na tyle ważny i sugestywny dla współczesnych, że potrafimy go odnaleźć także po latach w praktyce architektów wykorzystujących tę samą składnię i rangę dzieła Libery, m.in. w praktyce Alberta Campa Baezy (*House of Infinity*, Kadyks 2014), Philippa Starcka (*Maison Starck*,

¹⁹ P. Biegański, *Architektura Włoch Mussoliniego*, Architektura i Budownictwo 1937, nr 10, s. 367–377.

Paryż, 1987 i *Maison Vidalenc*, Paryż, 1992) czy w teoriach Roberta Venturiego, Michaela Gravesa, Petera Eisenmana i Johna Hejduka – twórców „odkrywających” na cyplu Massolo ponadczasowy wzorzec architektury²⁰.

Materia powojennego monumentu

Dla członków CIAM-u i wyznawców „stylu międzynarodowego” hasło odrzucenia znaczenia monumentalizmu w architekturze osiągało status „mitu założycielskiego” całej nowoczesnej architektury. Wśród socjalnych wytycznych nowego zamieszkania i poprawiania kondycji ludzkiego życia w architekturze tworzonej dla „zwykłych ludzi” hasła rewolucji były na tyle sugestywne, że wszelka fikcja architektury okazała się zbędna, a formalne uwznioślenie przestało odzwierciedlać potrzeby zawarte w strukturze funkcjonalnych domów.

Niespodziewanie dla modernizmu monumentalizm wrócił jednak po 1945 roku pod postacią betonowego monolitu. Gigantyczny budynek Jednostki Marsylskiej, wzniesiony w 1952 roku, był pierwszym obiektem, w którym współcześni dostrzegli cechy nowego, dojrzałego kierunku – brutalizmu, a który w ciągu najbliższych lat miał aspirować do stworzenia ważnej monumentalnej stylistyki. Charakter budowli, jej siła i sposób zastosowania betonowej materii były na tyle znaczące i reprezentatywne, że współcześni uznawali wyraz betonowego tworzywa użytego w jednostce mieszkalnej za wzorzec formalny i ideową antytezę funkcjonalistycznej architektury. W definiowaniu cech architektury brutalistycznej istotne stało się podkreślenie relacji pomiędzy strukturą a jej znaczeniem, tworzących fakt estetyczny i stających się tym znaczeniem *decorum* monumentalnej figury, dla którego architekci wypróbowują różne formy, szukając zawsze plastycznego – wyrazistego – wyrażenia w fizycznej konstrukcji. Monumentalna budowla w Marsylii czy późniejszy klasztor w La Tourette są tym, czym chciał widzieć architekturę na szczycie Akropolu podczas podróży w 1911 roku: „Zobacz, co potwierdza doskonałość świątyni dzikość krajobrazu [...] i nieskazitelność ich struktury. Siła triumfuje. [...] Ogarnia cię uczucie nieuchronności ludzkiego losu. Partenon – straszliwa maszyna – ściera na proch wszystko”²¹.

Konsekwencją budowy *Cité Radieuse* była przemiana, jaka dokonała się w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku – przestrzeń „przejrzysta” bauhausowskiego modernizmu ustąpiła estetyce przestrzeni „surowej” późnego modernizmu. Związanie tej estetyki ze sferą potrzeb społecznych zapowiadał ogłoszony w 1943 roku manifest Josepa Lluisa Seta, Fernanda Lègera i Sigfrieda Giediona pt. *Nine Points of Monumantality*, określający potrzebę budowania monumentów zgodnych z humanistyczną tożsamością społeczeństw demokratycznych w okresie

²⁰ M. McDonough, *Malaparte – A House Like Me*, New York 1999.

²¹ Ch. Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, Warszawa 1984, s. 151.

powojennym. W sensie przeobrażenia stylistyki architektonicznej przepowiadała to także idea dzieła jako skończonej całości – począwszy od jego części tworzących jednolitość architektoniczną aż po widoczną strukturę członów funkcjonalnych. Stylistyka *béton brut* stała się przykładem pokazania „całej prawdy” o architekturze budynku – jawności jej konstrukcji oraz wynikającej z niej czytelnej budowy fizycznej i funkcjonalnej, pozwalającej odczytać logiczną treść architektury, sens powrotu do naturalizmu architektury.

Za Le Corbusierem podobnie definiowali swoje dzieła inni twórcy: Ernesto Rogers w *Torre Velasca* (1954) w Mediolanie, Ernö Goldfinger w *Trellic Tower* (1972) w Londynie, Moshe Safdi w zespole *Habitat 67* (1967) w Montrealu czy szwajcarskie studio Atelier 5 w zabudowie osiedla *Halen* (1961) w Bernie. W Japonii dzięki wielorodzinnym realizacjom: *Sky Building nr 3* i *Sky Building nr 5* (1971) w Tokyo uaktywnił się poetycki brutalizm Yujiego Watanabego. We wszystkich przypadkach beton – tworzywo struktur budynków – odpowiada za ukazanie metafory architektonicznej, stając się narzędziem wzmacniającym odbiór monumentalnego tematu i nadając budynkom odpowiedni wymiar estetyczny przez tworzenie porównań i analogii formalnych.

Analogicznym odniesieniem do architektury brutalizmu jako estetyki określającej kierunek i cel działań społecznych jest dziedzictwo iberoamerykańskiej architektury. Dla współtworzących tzw. grono paulistów (Alfonsa Reidy’ego, Linę Bo Bardi, Paula Mendesa da Rochę) kreacja współczesnego Saõ Paolo określała powzięcie odpowiedzialności za kształt wspólnej przestrzeni miejskiej – konsekwentnego definiowania monumentalnych w skali i treści jednostek mieszkalnych, instytucjonalnych czy kulturalnych.

Do wyznawców manifestu brazylijskiej architektury, łączącej w sobie „naukę, technikę i poetykę socjalną”, należy Paulo Mendes da Rocha. Brutalizm rozumiany jako reakcja na zbyt hermetyczne (zachodnioeuropejskie) pojęcie abstrakcji formalnej jest dla architekta idealną okazją do odkrywania syntezy poetyckich, socjalnych i strukturalnych idei powiązanych z technologią betonu. W konstrukcjonistycznym podejściu do architektury i jej tematów Mendes da Rocha jest bliski innemu wielkiemu „odkrywcy” – Oscarowi Niemeyerowi, jednak dzieli ich ta różnica, która w naturalny sposób rozdziela świat architektury na „racjonalne” i „emocjonalne” wątki formalne. Zaprojektowany przez da Rochę dom w Butanta (1964) jest kontynuacją przestrzeni z Muzeum Rzeźby w São Paulo (1988–1995) gdzie zwraca uwagę betonowy, zawieszony nad strefą wejściową 60-metrowy portyk-przeszło, któremu architekt wyznaczył rolę rzeźby „bramy” do całości założenia. Dom własny da Rochy jest tożsamym „odkryciem” kształtu **idealnego** realizowanego za pomocą ukrytych cech systemów inżynierskich. Widz patrzy na wzorzec uniesionej na filarach symbolicznej „celowości” formy wspornikowej jako naturalnej, technicznej „przyczynowości” – monumentalnej estetyki obiektu. Sens tych budowli odpowiada

za cały świat znaczeń architektury, polegający na poszukiwaniu ciągłości ludzkich doświadczeń i eksperymentów – tych technicznych i uniwersalnych, ale także tych odwołujących się do jednostkowego odczucia – do procesu odnajdywania odpowiednich środków dla właściwych im realnych i porządkujących, nie fikcyjnych celów. W Butanta horyzontalna i monolityczna budowla, choć skromniejsza w wyrazie, także jest prototypem osobistej ideacji architekta – kwadratowy w rzucie budynek oddaje sens **wolnego planu**, jednak ze względu na charakter ekspresji formalnej jest bliższy surowym i rzeźbiarsko niejednorodnym przestrzeniom Pałacu Gubernatora (1950–1965) Le Corbusiera na Kapitolu w Czandigarh. Jak w całej twórczości Mendesa da Rochy surowy, racjonalny beton symbolizuje miejsce – połączenie wiedzy i emocji – dwóch rzeczy budujących jakość przestrzeni rezydencjonalnej.

Metafora monumentu

Postmodernizm lat siedemdziesiątych XX wieku przywrócił architekturze znaczenie monumentu za pomocą metafory opartej na podtrzymaniu tradycji nazywania rzeczy architektonicznych. Sztandarowa metafora modernizmu – domu traktowanego jak maszyna do mieszkania – odeszła wraz z przekonaniem, że staje się podstawą nowej poetyki architektonicznej – nie poezją postępu, lecz konwencją denotującą „symboliczne” funkcje sekundarne: metopę, fronton, kolumnę, tympanon. Umberto Eco uczynił z tego wręcz systematykę gatunków architektury, cytując przykłady willi, zamku, kościoła, pałacu czy dworca – typów, które wytworzyły własną tradycję i własną manierę obrazowania.

W postmodernizmie konwencja nazywania rzeczy po imieniu podlega zasadzie mniej lub bardziej wyrazistego procesu upoetycznienia formy. Zdanie o istotnej roli poetyckiego przetworzenia konwencjonalnych znaczeń podzielał Robert Stern: „Architektura jest bardziej kwestią interpretacji niż innowacji, bycie architektem oznacza posiadanie indywidualnego głosu mówiącego powszechnie rozumianym językiem form. Aby móc być naprawdę wyrazistym jako architekt należy wznieść jak najwyżej ów głos poprzez lirykę każdego elementu, słowa będącego odzwierciedleniem znaczenia”²².

W ten sam sposób Robert Krier i Michael Graves definiują swoje metaforyczne figury – **nazwane obiekty**, jako „wieża”, „ściana szczytowa”, „kopuła” czy po prostu „dom”. Postmoderniści architekci chcą stwarzać pozory kontynuacji tradycji – lub też uznają, że architektura znaczeń tradycyjnych nie potrzebuje kontynuacji – dlatego ich dzieła wpisują się w ciągłość od dawna wyznawanych form. Ci twórcy, którzy zdali sobie sprawę z metaforycznych możliwości przedstawiania rozległej gry z historią, starają się realizować swoje wizje w oparciu o metafory obrazujące poszczególne typy i elementy przynależne przeszłości. Jak wyjaśnia

²² Ch. Norberg-Schulz, *The Two Faces of Post-Modernism*, Architectural Design 1988, nr 7–8, s. 14.

Leon Krier, podstawowe zasady estetyczne i etyczne postmodernizmu są uznawane za wartości o charakterze uniwersalnym, niezależnym od czasu i miejsca, klimatu i cywilizacji.

Budynek *Plocek House* (1977) Michaela Gravesa jest metaforyczną wariacją na temat podmiejskiej rezydencji. Analiza elementów tego „małego monumentu” jest adekwatna do sposobu zapisu budowli historycznej – spistość i złożoność domu jest realizowana za pomocą starych, lecz zinterpretowanych znaczeń. Dostrzegamy zatem „odwrócony” portyk, dominantę komina przy ścianie szczytowej czy bastion na tarasie domu, także kolor ścian – ochra i brązy przynależą do przyrodzonych barw ziemi. Całość uniesiona na szczycie zbocza i podporządkowana neoklasysemu symetrycznemu rozplanowaniu nabiera cech reprezentacyjnych. Nie przeszkadza w tym ujęciu zastosowanie płaskiego dachu przekrywającego całość dwukondygnacyjnego założenia, podkreślającego osadzenie solidne budowli w terenie. Dzięki wyrazistemu kontekstowi założenie ujęte w zasadę: podstawa – trzon – zwieńczenie daje się rozpoznać jako założenie *quasi*-monumentalne, w którym poszczególne elementy realizują program nawiązania do typu „wzniosłej architektury”

W okresie postmodernizmu powtarzający się motyw kolumny jest także powodem nie tylko odwołania się do symbolicznej świadomości odbiorcy, ale także pretekstem ustanowienia jej nowego statusu formalnego czy funkcjonalnego domu jednorodzinnego. Za przykład niech służy powidoki porządków Brunona Reichlina i Fabia Reinhardta w *Maison Tonini* (1974) w Torricella „papierowych” kolumn architrawy Roberta Venturiego w domu Brandtów w Tuckers Town (1980) czy śródziemnomorskie portyki dormitoriów Charlesa Moore’a w Kresge College (1974) w Santa Cruz.

Dla Ricarda Boffila punktem odniesienia do budowania metafor ze zbioru kanonu formy historycznej staje się tradycja francuskiego klasycyzmu. Realizacje w podparyskich obrzeżnych miastach wskazują na zamiłowanie twórcy do wielkich historycznych porządków, przeskalowanych form i ujawniają jego niekłamaną fascynację ideą powrotu pojęcia tradycyjnej przestrzeni miejskiej. Hiszpański architekt jest wyznawcą postmodernistycznej myśli, która określa miasto jako przestrzeń związaną z tradycją i kontekstem organizowanym przez wymuszoną klasyczną stylistykę, podkreśloną ważnością monumentalnych budynków. „Miejskość” architektury twórca realizuje za pomocą krystalizacji przestrzeni arbitralnym, klasycyzującym monumentalizmem – przystosowanym tak dla celów mieszkaniowych, jak dla funkcji użyteczności publicznej. Masowa produkcja, jak wykazuje, nie musi zawsze kończyć się dominującą w dwudziestym wieku estetyką przemysłową.

Realizacja pod Paryżem Nowych Miast miała stać się także okazją dla pewnego pomysłu wyznaczenia konwencji tradycyjnego modelu struktury *civitas* i zrehabilitowania pomodernistycznej przestrzeni publicznej. Ponownie znaczenie elemen-

tów takich jak „place”, „ulice”, „dziedzińce” czy „bramy” miało uzyskać przenośny status nadrzędnej i czytelnej struktury, organizującej przestrzeń i życie lokalnej społeczności, nakreślającej nowe wartości miejskie.

Analogicznie do wybudowanych pięćdziesiąt lat wcześniej w Wiedniu przez Karla Ehne *Karl-Marx-Hof* (1930) zespoły mieszkaniowe Boffila *Les Arcades du Lac* w St-Quentin-en-Yvelines i w Pałacu Abraxas w Marne-la-Valée są podstawą określenia tożsamości za pomocą powidoku swobodnie rozumianej tradycji „kształtów pałacowych”. W obu budowlach wspomniana stylistyka podlega zasadzie stworzenia nowej jakości wielorodzinnego budownictwa, polegającej na wprowadzeniu określonych, symbolicznych znaczeń formalnych, dostosowanych do współczesnej technologii w celu przemiany taniej funkcji blokowej w pałacową. W budowlu *Les Arcades du Lac* (1974–1981) wyraźnie widoczne reminiscencje historyczne określone zostają przez zasady kompozycji urbanistyki francuskiego baroku. Przekwalifikowanie architektury, jakie Boffil proponuje mieszkańcom, odbywa się za pomocą wprowadzenia wielkoskalowych elementów, podporządkowanych długiej, horyzontalnej bryle zlokalizowanej na brzegu sztucznego jeziora – wodnego placu. Obiekt poprzerywany rytmem bram-arkad jest otwarty na odległy, nieokreślony horyzont, wciągający architekturę w zabawę naturalnego założenia parkowego. Całość zamierzeń metaforycznych podbudowuje szeroko stosowana ornamentyka i przetworzony historyczny detal, powtarzany cyklicznie w kolejnych sekcjach mieszkalnych. W architekturze Boffila kolumny kryją w swoich wnętrzach, klatkę schodową, trzon łazienkowy lub kuchenny.

Idealizacja przestrzeni

Monumentalnym doświadczeniem są geometrie architektoniczne domów Maria Botty, traktowane jako materialny fundament symboliki wyrażającej doskonałość i uniwersalność. Wydaje się, że w wyznawanej przez siebie teorii Botta znajduje wyjątkową satysfakcję z wykorzystania form okrągłych, uznając je za wyjątkowo wrażliwe i wymagające specyficznego traktowania. Walcowate kształty mające nieskończoną symetrię i platońskie odniesienie do ideału piękna są niekwestionowanym przykładem ładu i harmonii – niejako sposobem odkrywania piękna w geometrycznym problemie²³. Według Botty znaczenie zamykania przestrzeni architektonicznej wynika z odniesień do trwałych i „idealnych” wartości zakorzenio-

²³ Władysław Tatarkiewicz przypomina o założeniach tworzących „idealność” architektury europejskiej wywodzącej się z renesansu: „Klasyczna koncepcja Odrodzenia wymagała formy regularnej i zamkniętej. [...] Plan budowli był doskonale regularny i zamknięty. Był dyktowany względami religijnymi (że kształt najdoskonalszy należy się domowi bożemu), metafizycznymi (że odpowiada budowie wszechświata), ale zwłaszcza estetycznymi (że jest kształtem najdoskonalszym). Filarete snuł projekty centralne, rysował je także Leonardo”; [w:] *Historia estetyki*, t. 3, Warszawa 1991, s. 118.

nych w historycznej przeszłości architektury i budowania ich także za pomocą znaczeń archetypowych. Budynki jednorodzinne Botty, ten w Viganello (1980–1981) czy ten w Morbio Superiore (1982–1984), traktowane są przez twórcę jak schrony, „sztuczne grotty” również są poszukiwaniem relacji pomiędzy ziemią i niebem²⁴. Pierwotny symbolizm Botty nie tylko ujawnia się w umiłowaniu romańskości, lecz jest także zwróceniem uwagi na materiał budujący ściany, stropy, słupy, powierzchnię elewacji. Betonowa, ceglana lub kamienna monumentalność tych rozwiązań może wzbudzać emocje, jednak konsekwentne poczucie Botty, że idea zawarta w budowli potrafi oprzeć się zmianom kulturowo-cywilizacyjnym, wydaje się istotą poszukiwania ponadczasowych znaczeń.

W najważniejszym odwołaniu Botty – do idei praformy Louisa Kahna – odkrywamy znaczenie tej ideacji, która była kombinacją i integracją „wyrzistej” formuły i idealności formalnej, zbliżającej się do definiowania współczesnego monumentu. Idealność **systemu formalnego** według Louisa Kahna powinna zawierać harmonię, poczucie porządku i to, co charakteryzuje istnienie jednego stosunku do drugiego – całości do części. Taka formalna-geometryczna idealność nie ma ani kształtu, ani rozmiaru – ma wzorzec najprostszy, lecz także najbardziej „pojemny” w zasobie elementarnych znaczeń, metafor i symboli. Formalna idealność zespołu uniwersyteckiego w Ahmadabadzie czy w La Jolla ukrywa te same formy dla różnych funkcji akademickich: administracji, sal wykładowych i mieszkań studentów. Dormitoria Indyjskiego Instytutu Zarządzania (1962–1974) tak jak przypadku Salk Institute (1959–1965) są poprzez cykliczność formuły stylistycznej fragmentem tej samej monumentalnej całości. W obu realizacjach stworzenie z mieszkaniowych pierzei ramy placu ustanawia – dzięki właściwemu wykorzystaniu skali, kontekstu, symetrii założenia i materiałów – najważniejszą formułę przestrzeni placu i kampusu.

Inne dwa przykłady – domy bliźniacze w Montesiro (1982) i zespół mieszkaniowy dla osób starszych w Galliate w Novarze (1982) Antonia Monestirolego są okazją do przypomnienia neoracjonalnych motywacji architektury. Ulubiona przez Monestirolego, narodowa w formie i treści twórczość Heinricha Tessenowa (szkoła z internatem w Klotsche, 1925) staje się bezpośrednim powodem poszukiwania harmonii wzniosłości w nienagannej stylistyce kameralnych założenia. Zastosowany w Galliate system portyków skierowanych do wnętrza zespołu kojarzy się widzowi z przemyślaną perfekcją renesansowego forum, w którym nie ma miejsca na dodanie lub odjęcie czegokolwiek. Obiekty przeznaczone dla osób starszych mają odzwierciedlać ideę ładu przestrzennego, realizowanego w uporządkowaniu form ortogonalnych przez symetrię podcienia oraz regularność otworów pawilonów

²⁴ P. Jodidio, *Mario Botta*, Köln 2003, s. 9. Autor pisze, że choć żaden z betonowo-ceglanych domów nie ma aspiracji architektury obronnej, to jest jak **jama**, która otwiera się na zewnątrz w poszukiwaniu kontaktu z niebem – jak **lono matki**.

mieszkalnych. Ceglane budynki z zaznaczoną w białym tynku kolumnadą zlokalizowane wzdłuż prostokątnego dziedzińca-ogrodu są dla Monestirolego odniesieniem do współczesnego terminu przestrzeni przyjaznej, aczkolwiek zaznaczonej monumentalnym odbiorem.

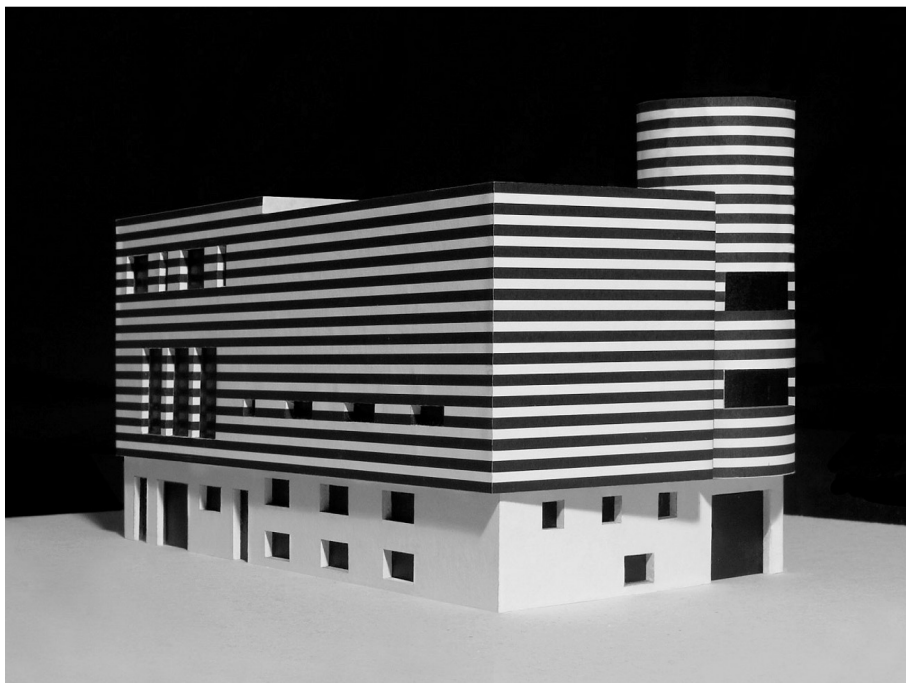
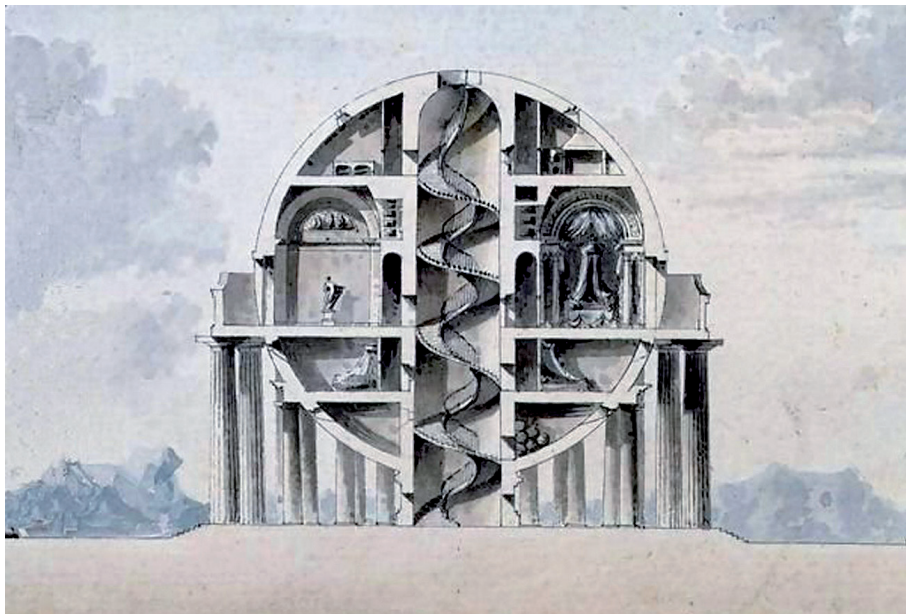
Obecne w rozważaniach o „poetyckim monumencie” są doświadczenia Raimunda Abrahama, traktującego architekturę jako kolizję pomiędzy składowymi formalnej i materialnej czystości architektury. Twórca najczęściej pisze o relacji idei i formy jako zderzeniu „nieba i ziemi”, „pionu i poziom”, „technologii i pamięci” – jako głównych czynnikach konstytuujących architekturę monumentu. Tak konfrontacyjnie pojęta idealizacja formy i treści jest także reinterpretacją archetypu elementarności architektury w projektach: *House* (z Walterem Pichlerem, 1963), *House with Curtains* (1972), *Last House* (1984). Także w *House for Music* (2012) architekt realizuje koncept ukazania konfrontacji *stricto* geometrycznych zasad architektury. W udającym „dom” pawilonie w parku Insel Hombroich gra kolistej bryły i trójkątnej pustki prowadzi do wyboru tylko jednej materii budowli – żelbetu, budulca doskonałego w swojej jednorodności i klarowności oraz najtrwalszego w przekazywaniu sensów monumentalnych. Idealność kształtu, według twórcy, może być zawsze zakwestionowana ze względu na charakter materiału, a każdy materiał ma swoje granice, własny potencjał, własną siłę emocjonalną²⁵. Wzorzec stworzony na papierze musi mieć swój precyzyjny odpowiednik w budowli, w jej tektonice i w jej „zderzeniu” pomiędzy **idealnością** formy a **idealnością** materii. Użytkowość w *House for Music* jest poza tematem rozmyślań architekta o idealnej przestrzeni architektury. Niezakłócona pozostaje także geometria obiektu w Hoimbroich, bo to ona jest, według architekta, językiem czystości i ideału.

Równie analityczne podejście do sposobu budowania współczesnych monumentów jest widoczne w realizacjach Alberta Campa Baezy. Drogą do celu jest zasada wymienności i różnicowania architektury w odwołaniu do tektoniczno-stereotomicznych rozważań. Za przykład mogą służyć dziś te obiekty, w których istotną częścią kreowania architektury są pomysły na celebrowanie właściwości masy (*gravidad*) i pustki (*vacío*), struktury jasnej i ciemnej. Jak uważa Baeza, to masa i pustka dają siłę istnienia każdej przestrzeni, ponieważ kreowanie dialogu w kontekście architektonicznym wydaje się tworzeniem metaforycznego połączenia materii-treści z formą – „zawartości z naczyniem”. Metoda stereotomiczna Baezy w swoim poszukiwaniu istoty powiązań przestrzennych jest powrotem do idei modernizmu Adolfa Loosa poprzez nadawanie szczególnych znaczeń architektury – rozróżnienia, czym jest reprezentacja „ubioru”, a czym „ukrycie” obfitości kształtów wewnętrznej przestrzeni. W *Rufo House* (2009) w Toledo i w rezydencji *Olnick Spanu* (2008) w Garrison potwierdza się ideowa esencja twórczości Hiszpana, polegająca

²⁵ R. Abraham, *Counter-Thoughts*, [w:] *Ungebaut/Unbuilt*, Innsbruck 1987, s. 16–18.

na zminimalizowaniu przyczyn i skutków powstawania architektury – działań ekspresywnych i konsekwencji tych decyzji. W obu budynkach widać ciągłość znaczeń i kształtów mających początek w prototypie horyzontalnego wzorca architektury modernistycznej, lecz także będących odniesieniem do odległych w czasie źródeł architektur monumentalnych. Oba domy są wyciszoną formalnie przestrzenią, składającą się z dwóch antynomicznych figur – ustalonego stalową konstrukcją *belvedere* oraz monolitycznego, cementowego cokołu, podkreślającego swoją masą i długością (*Rufo House* – 60 metrów) sens powiązania z otaczającym terenem. W obu fragmentach budynku dostrzegamy spuściznę XX wieku – zasada „mniej znaczy więcej” przełożona zostaje przez Alberta Campa Baezę w inwersję: „więcej poprzez mniej” („more with less”). Przez analizę elementów i ich przynależność strukturalną architekt dzieli obie części budowli na tworzone przez „miarę”, „porządek” i „światło” (góra) oraz „fizyczność”, „surowość” i „ciemność” (dół). Wszystkie te kategorie mają tworzyć świat składający się na archetyp **groty** i **szalasu** – rzeczy przeobrażonych w przeszłości w formy monumentalne. Baeza, pomny słów Louisa Kahna, uznaje, że monumentalności nie da się zaprojektować tylko za pomocą intencji – monumentalność jest **fizycznym stanem** architektury w przyjętej tak w części, jak w całości wyrazistej formie, materii i logicznej skali²⁶. Architektura taka musi ukazywać „masę” jako źródło idei, w której wykorzystanie „światła” (*luz*) jest kwintesencją pośród materii nakreślających klarowną organizację monolitycznego budulca i zrozumiałego definiowania symbolicznego „centrum” – obrazu ponadczasowej architektury według Baezy.

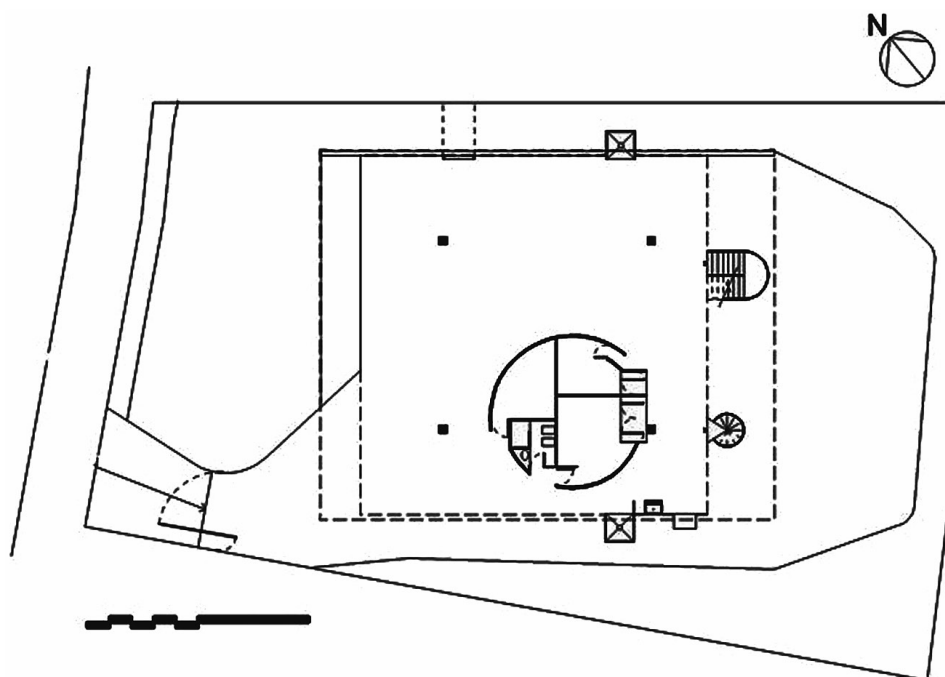
²⁶ L. Kahn, *Monumentality*, [w:] *Louis Kahn. Essential Texts*, red. R. Twombly, New York 2003, s. 22.



Il. 10. *Casa per un Cosmopolita*, A.L. Thomas Vaudoier, 1783
Il. 11. *Josephine Baker House*, Alfred Loos, 1928



II. 12. *Casa Malaparte*, Adalberto Libera, Capri, 1938–1944



Il. 13. Dom własny, Paulo Mendes da Rocha, Butanta, 1964. Widok i rzut parteru



Il. 14. Dormitoria Indyjskiego Instytutu Zarządzania, Louis Kahn, Ahmadabad, 1962–1974

Il. 15. Zespół mieszkaniowy dla osób starszych w Galliate, Antonio Monestiroli, Novara, 1982



- II. 16. *House with Curtains*, Raimund Abraham, 1972
- II. 17. *Rufo House*, Alberto Campo Baeza, Toledo, 2009