



NR 7. 2017
ZESZYTY ZAKŁADU ARCHITEKTURY MIESZKANIOWEJ
I KOMPOZYCJI ARCHITEKTONICZNEJ

PREST



NR 7. 2017

Zeszyty Zakładu Architektury Mieszkaniowej
i Kompozycji Architektonicznej
Instytut Projektowania Architektonicznego
Wydział Architektury
Politechnika Krakowska

PRETAKST

Pretekst

Zeszyty
Katedry Architektury Mieszkaniowej
i Kompozycji Architektonicznej
Nr 7. 2017
©Zakład Architektury Mieszkaniowej
i Kompozycji Architektonicznej
Instytut Projektowania Architektonicznego
Wydział Architektury
Politechnika Krakowska
31-155 Kraków, ul. Warszawska 24
tel./fax (12) 628 20 21
e-mail: tkozlow@pk.edu.pl
Redaktor wydawnictwa/Publication editor
Tomasz Kozłowski
Recenzenci/Reviewers
Claudia Battaino, Wojciech Bonenberg,
Armando Dal Fabbro, Krzysztof Gasidło,
Nina Juzwa, Gino Malacarne
Zespół redakcyjny/Editorial team
Anna Mielnik
Materiały fotograficzne/Photographs
courtesy of
Przemysław Bigaj, Tomasz Kozłowski,
Jan Zych, Archiwum
Korekta/Proofreading
Aleksandra Urzędowska
Tłumaczenia/Translations
Małgorzata Meiges
Rada naukowa/Scientific council
Andrzej Białkiewicz, Wojciech
Bonenberg, Armando Dal Fabbro,
Sławomir Gzel, Jacek Gyurkovich,
Dariusz Kozłowski, Maria Misiągiewicz,
Wacław Seruga, Juan Luis Trillo de
Leyva, Stefan Wrona

Koncepcja wydawnictwa
Dariusz Kozłowski
Skład/Composition
Wojciech Cieplucha
Wydawca/Publisher
Zakład Architektury Mieszkaniowej
i Kompozycji Architektonicznej
IPA WA PK
Druk/Printing
DJAF
ISSN 2449-5247

Spis treści/Contents

1. Pisma/Writings	6
Dariusz Kozłowski	
<i>Dom w mieście – właściwości rzeczy architektonicznej</i>	7
<i>A House in a City – Properties of an Architectural Thing</i>	8
Claudia Battaino	
<i>Dom jako próg. Linie, granice i krawędzie</i>	9
Armando Dal Fabbro	
<i>Dom wewnątrz pokoju</i>	15
Raimund Fein	
<i>Dom chce być domem</i>	20
Sławomir Gzell	
<i>Szczęściarze?</i>	23
Zvi Hecker	
<i>Dom jest miastem</i>	29
Dariusz Kozłowski	
<i>Dom pod gwiazdami w Wiosce Dziecięcej albo pochwała różnorodności</i>	32
Konrad Kucza-Kuczyński	
<i>Mój dom w domu?</i>	40
Gino Malacarne	
<i>Domy miejskie. przestrzeń wewnętrzna i przestrzeń miejska</i>	43
Patrizio M. Martinelli	
<i>Dom, ulica, miasto: Ars Rhetorica jako narzędzie kompozycyjne</i>	49
Maria Misiągiewicz	
<i>Odnajdywanie rzeczywistości architektury Przestrzeni Magicznej</i>	53
Raffaella Neri	
<i>Miejsca architektury mieszkaniowej</i>	60
Alberto Pratelli	
<i>Dom to dom, dwa domy to dwa domy a tysiące domów... to miasto</i>	66
Juan Luis Trillo de Leyva	
<i>Dom Ogrodnika. Dom jako laboratorium i wyraz nowej architektury</i>	73
Tomasz Kozłowski	
<i>Czy domy muszą być już zawsze krzywe?</i>	79
Przemysław Bigaj	
<i>Alchemia Domu Mieszczanina</i>	85
Monika Gała-Walczowska	
<i>Poszukiwania ideału – powinowactwa i różnice</i>	
<i>w architekturze Willi Palladia i Le Corbusiera</i>	90
Anna Mielnik	
<i>O domach radykalnych</i>	96
Marek Początko	
<i>Pałac wielorodzinny czy miejski monument?</i>	101
Piotr Stalony-Dobrzański	
<i>Domy narożne Buenos Aires</i>	105
Grzegorz Tyc	
<i>Dom Innego</i>	109
2. Projekty 1 Rok 1 Semestr/Projects 1 Year 1 semester	114
3. Projekty 2 Rok 3 Semestr/Projects 2 Year 3 semester	120
4. Konkurs/Competition	142
5. Tron Cesarza/Emperor's throne	176
6. Archiwum/Archive	186

Siódmy zeszyt wydawnictwa – PRETEKST – prezentuje metody i efekty nauczania architektury w Katedrze/Zakładzie Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej, w zakresie przedmiotów: Projektowanie wstępne rok I; Projektowanie architektoniczne rok II, domy jednorodzinne. Nauczanie zgodne z programem studiów jest uzupełniane o warsztaty i konkursy organizowane z udziałem uczestników spoza Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej.

Konkurs studencki dla drugiego roku studiów: Architektura betonowa – Gra brył – Dom w krajobrazie, w 2016 roku, jak zazwyczaj zorganizowano wraz ze Stowarzyszeniem Producentów Cementu. Tytuł wydawnictwa – PRETEKST – może być opisem tematu zajęć studentów. Gra Brył zawiera przesłanie, które niesie w sobie nazwa PRE-TEKST. Tu pretekstem dla budowy formy architektonicznej stają się bryły geometryczne przeradzające się w rzecz architektoniczną. Le Corbusier twierdził: „Architektura to przemyślana, bezbłędna, wspaniała gra brył w świetle”. Zabawy, i gry architektoniczne studentów 2 roku dają pretekst do traktowania ich jako pełnoprawnej architektury. Pamiętać trzeba, że definicja Dariusza Kozłowskiego idzie dalej: „Architektura to sztuka budowania rzeczy fikcyjnych tak by wyglądały, jak prawdziwe”. Zbliżyliśmy się też do ulubionej tezy Marii Misiągiewicz: „Architektura to są formy w przestrzeni, które usiłują nam coś powiedzieć.” Te z naszego konkursu łądzą swoją realnością, wyglądając na planszach jak już zbudowane, niosąc przesłanie, które zostanie kiedyś odczytane, może zrozumiane, być może zweryfikowane.

Obecny numer wydawnictwa PRETEKST jest także zeszytem monograficznym prezentującym polskojęzyczne wersje pism ogłoszonych w 2016 roku na Międzynarodowej Konferencji organizowanej przez Zakład Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej, i cyklicznego wydawnictwa Definiowanie Przestrzeni Architektonicznej/ Description of Architectural Space. Temat szczegółowy to: Dom w mieście, właściwości rzeczy architektonicznej – A house in a city, properties of an architectural thing.

Ostatnia część wydawnictwa, jak zwykle, zawiera wybrane relacje i wydarzenia związane z życiem ka-

tedry z ostatnich lat, i wcześniej.

Zespół Zakładu Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej: prof. dr hab. inż. arch. Maria Misiągiewicz; dr hab. inż. arch. Tomasz Kozłowski, prof. PK – kierownik katedry/zakładu; dr. inż. arch. Przemysław Bigaj; mgr inż. arch. Krzysztof Jasiński; dr inż. arch. Monika Gała-Walczowska; dr inż. arch. Anna Mielnik; dr inż. arch. Marek Początko; mgr inż. arch. Wojciech Cieplucha, mgr inż. arch. Ewa Heger; mgr inż. arch. Piotr Stalony-Dobrzański; doktoranci, arch., arch.: Marcin Brataniec, Filip Daszkiewicz, Piotr Pyrtek, Grzegorz Tyc, oraz stażyści: stud. arch. Magdalena Woźniczka, stud. arch. Robert Duda.

Tomasz Kozłowski

The seventh issue of the journal – PRETEKST – presents the methods and results of teaching architecture in the Department of Housing and Architectural Composition as part of the following courses: Preliminary Design Year I; Architectural Design Year II, single-family houses. Teaching in accordance with the curriculum is enriched with workshops and competitions for participants from outside the Faculty of Architecture of Cracow University of Technology.

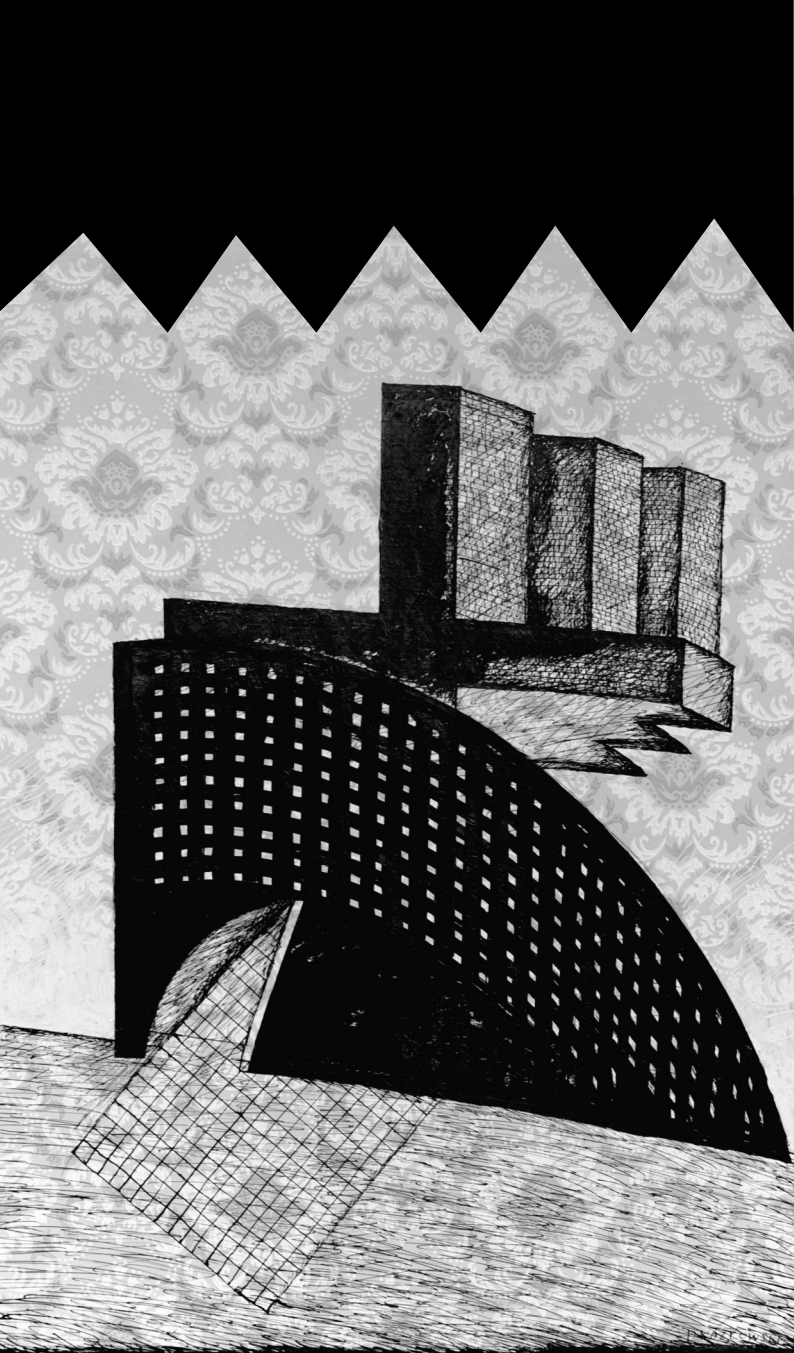
The competition for second-year students: Concrete Architecture – Play of Solids – House in Landscape, in 2016, was as usual organised in a close cooperation with the Association of Cement Producers. The title of the journals – PRETEKST – can serve as a description of the topic for the students' classes. Play of Solids contains a message included in the name PRETEKST (PRE-TEXT). The pretext for the construction of architectural form is provided here by geometric solids transforming into an architectural thing. Le Corbusier claimed: "Architecture is the masterly, proper and magnificent play of forms assembled in the light." The architectural games and plays of second-year students give the pretext to treat them as a fully-fledged architecture. One must remember that the definition offered by Dariusz Kozłowski goes even further: "Architecture is the art of building fictitious objects in such a way as to make them look real." We are also getting closer to Maria Misiągiewicz's favourite thesis: "Architecture is forms in space that are trying to tell us something." The ones from our competition tantalise us with their reality, even on drawing boards looking as if they had already been built, carrying a message that will be read one day, may be understood, might be verified.

The current issue of the journal PRETEKST is also a monographic publication presenting Polish-language versions of the papers delivered in 2016 at the International Conference held by the Chair of Housing Architecture and Architectural Composition and the publishing series entitled Definiowanie Przestrzeni Architektonicznej/Defining the Architectural Space. The key topic is: A house in a city, properties of an architectural thing.

The last section of the journal as usual includes events related to the life of the Chair in recent and previous years.

Academic staff members of the Chair of Housing and Architectural Composition: Professor Maria Misiągiewicz, DSc, PhD, Eng. of Architecture; Associate Professor Tomasz Kozłowski, DSc, PhD, Eng. of Architecture – head of the Chair; Przemysław Bigaj, PhD, Eng. of Architecture; Krzysztof Jasiński, M.Sc. in Architecture; Monika Gała-Walczowska, PhD, Eng. of Architecture; Anna Mielnik, PhD, Eng. of Architecture; Marek Początko, PhD, Eng. of Architecture; Wojciech Cieplucha, M.Sc. in Architecture; Ewa Heger, M.Sc. in Architecture; Piotr Stalony-Dobrzański, M.Sc. in Architecture; doctoral students: Marcin Brataniec, Filip Daszkiewicz, Piotr Pyrtek, Grzegorz Tyc, and student teachers: Magdalena Woźniczka, Robert Duda.

Tomasz Kozłowski



1

Pisma/Writings

Dom w mieście – właściwości rzeczy architektonicznej

1. Dom, co to? Dom – „jaki jest, dom każdy widzi”. Fizyczność domu rozumiemy jako – „budynek”. Zazwyczaj jest przeznaczony do „zamieszkiwania”. Określenie – dom niesie znaczenia głębsze i bardziej rozległe niż – budynek. Dom to także mieszkanie i społeczność zaludniająca go: mieszkańcy, rodziny, domownicy, i miejsce gromadzenia rzeczy; i związane z tym znaczenia, także sentymentalne (wsparte osobistymi wspomnieniami). Dom bywa pomnikiem tożsamości. Dom to także firma, przedsiębiorstwo, dziś znaczenie raczej archaiczne. Istnieją także domy metaforyczne: Dom Książki, Dom Chleba, i także „dom boga”.

2 Tworzywo. Dom to także materiał, z którego zbudowano miasto: domy ułożone w ciągi tworzące fenomen ulic i placów, materiał do budowania miejskiego ładu (oczywisty w mieście dawnym). Można by rzec elementy przestrzeni pozytywowej – budynki istniejące na osnowie przestrzeni negatywowej ulic i placów.

3. Fasada. Domy poznajemy po ich zewnętrzności. W mieście tradycyjnym ulice ujawniają jedną elewację lub fasadę budynku, pozostawiając w tajemnicy wnętrze domu (i wewnętrzny ogród, podwórko...) Domy wypełnione są prywatnością i strzegą jej z całą bezwzględnością. Mówiąc inaczej, taki dom istnieje pomiędzy przestrzenią publiczną ulicy a prywatnym wnętrzem zabudowy. Bywa bramą między tymi dwoma światami; często bramą zamkniętą na zawsze.

4. Bez pierzei. Dom, szczególna forma architektoniczna – „dom wolnostojący” jest rozpowszechnioną formą i modelem zamieszkiwania. Wywodzi się wprost z archetypu prostego domu, schronu, poprzez marzenia o my castle, o dworze, o pałacu. To istnienie w przestrzeni miasta o ulicach pozbawionym pierzei. Tu odnajdujemy i Villa Rotonda i Villa Savoy.

5. Użyteczność. Jednak prawda jest taka, że większość ludzi buduje domy dla zwykłej banalnej

użyteczności: architektura należy do zbioru rzeczy użytecznych. Godzenie użyteczności i potrzeby estetyki przestrzeni jest trudne; większość budynków to potwierdza.

6. Oryginalność. Domy w centrach miast przybierają formy monumentalnych budynków. Najchętniej kontynuują grę w drapacze chmur. Co oznacza, że skala człowieka została pominięta, ciągłość ulicy zagubiona, a place zabudowane. Zwracają uwagę obiekty pełne pychy, współczesne katedry, odgrywające rolę propagandowe. Estetyka wydaje się tu dodatkiem, który twórca zazwyczaj oferuje ekstra. Obiór architektury przejmuje widz anonimowy; architektura staje się rodzajem środka masowego przekazu.

7. Piękno? Inna opinia głosi: brzydkie domy tworzą ładne (piękne?) miasta. Większość domów pozostaje jednak niewidzialna; mieszkaniowiec też zazwyczaj ich nie dostrzega. Dziś „oryginalność” zastąpiła estetyczną kategorię piękna. Użytkownicy domów w to nie wierzą; pragną pięknych (co to jest?) domów. Między nowością oryginalności a konserwatyzmem tradycji nie ma zrozumienia, istnieją obok siebie. Gdzieś w tej strefie należy poszukiwać – sztuki.

Dariusz Kozłowski

A House in a City – Properties of an Architectural Thing

1. House, what is it? “A house is a house is a house”. One perceives the physicality of a house as – a “building”. It is usually meant for “dwelling”. The notion of – house carries deeper and more extensive meaning than – a building. The house also denotes habitat and the community that populates it: residents, families, household members, and a place to collect things; together with the related meanings, including the sentimental ones (supported by personal memories). The house can sometimes serve as the monument of identity. The house is also a company, enterprise, the meaning which is rather archaic today. There are also metaphorical houses: House of Books, House of Bread, and the “house of God”.

2. Material. The house is also the material the city was built with: houses arranged in strings forming the phenomenon of streets and squares, the material to build urban order (in ancient city). One could say, the elements of positive space – buildings existing on the warp of the negative space of streets and squares.

3. Façade. One comes to know houses through their externality. In a traditional city, streets reveal one elevation or façade, of the building, keeping the interior of the house (and the inner garden, backyard...) secret. Houses are filled with privacy and guard it ruthlessly. In other words, such a house exists between the public space of a street and the private interior of the building. It happens to be the gateway between the two worlds, often closed forever.

4. Without frontage. A particular architectural form – “detached house” is a common form and model of residence. It derives directly from the archetype of a simple home, shelter, through the dreams of my castle, about the court, about the palace. It is the existence within the space of the city with streets devoid of frontage. Here one can find works of art: Villa Rotonda and Villa Savoye.

5. Utility. Yet, the truth is that most people build houses for ordinary banal utility: architecture belongs to the set of useful things. Reconciling utility and the needs of the aesthetics of space is difficult, which a majority of buildings seems to confirm.

6. Originality. Houses in city centres take the form of monumental buildings. They readily continue the game of skyscrapers. This means that the scale of man has been omitted, the continuity of a street lost and squares built up. Proudful buildings, modern cathedrals, play a propagandist role.

7. Beauty? Another opinion says: ugly houses create pretty (beautiful?) cities. Most houses, however, remain invisible; even the resident hardly ever notices them. Today, “originality” replaced the aesthetic category of beauty. Residents do not believe it; wishing for beautiful (what is it?) houses. There is no understanding between the novelty of originality and conservatism of tradition, they exist beside each other. Buildings always remain in the realm of economics. Aesthetics seems to be an addition that developers usually offer as an extra. The selection of architecture is assumed by anonymous audience; architecture becomes a particular means of mass media. Somewhere in this area, one should seek – art.

Dariusz Kozłowski

Claudia Battaino

Dom jako próg. Linie, granice i krawędzie ***The House as a Threshold. Lines, Borders and Boundaries***

A house is not reducible to the rules that guarantee physical well-being. Every dream about living converges in the desire for the individual house and not in an urban vision. The consequences are tantamount, in the long run, to a loss. In this sense, it is necessary to restart from those experiences where nature, not trivially, is used as a key component of urban composition. In particular, the themes of the threshold and the interface between the outside and inside are the space of attention compared to the city.

Paths and narratives, what can be mobile and what should be fixed, what can be “blind” and what needs to be related with the outside, the city and its landscape, on which to base an “ecological blueprint” of living, the volumes to internal spatial configurations, which give a sense and attention to the project of the house into the city construction.

Miejsca do zamieszkania

Zgodnie z pojęciami zaproponowanymi przez Martina Heideggera w publikacji *Budować, mieszkać, myśleć* (1971) akt zamieszkiwania opiera się na pełnej zrozumienia relacji pomiędzy osobą a miejscem. Dom jest czymś więcej niż tylko schronieniem. Według teorii zaprezentowanej przez Christiana Norberg-Schulza w *Genius Loci* (1979), osoba mieszka, gdy adaptuje się i identyfikuje z miejscem. Oznacza to, że miejsce, w którym żyjemy, odnajduje swoje formy i uzasadnienie w miejscu–przestrzeni – pomyślanej jako granica, próg – przestrzeni, w której coś zaczyna istnieć.

Domu nie można zredukować do zasad gwarantujących dobre samopoczucie fizyczne. Aby odpowiedzieć na ludzkie pragnienia, przestrzeń domu muszą być miejscami specjalnymi, posiadającymi swoje własne znaczenie w odniesieniu do ruchu i pozostającymi w ciągłym dialogu ze światem zewnętrznym.

„Pokoje-okna” autorstwa Louisa Kahna to elementy podstawowe, miejsca–przestrzenie, które mierzą część w stosunku do całości; ciąg pokoi stanowi sekwencję, która każdemu z nich przypisuje jego własny, zmienny w czasie charakter.

Dom nie jest czystą formą czy kubaturą. Aby stworzyć warunki do przestrzennej identyfikacji, dobrze się czuć tam, gdzie mieszkamy, dom musi być pomyślany przede wszystkim jako *wewnętrzna przestrzeń*, która odpowiada nie tylko poszczególnym funkcjom, ale również wyraźnej sekwencji *miejs* pomiędzy wnętrzem a zewnątrz. Już Pliniusz Młodszy w *Listach* (113 n.e.) zalecał takie rozwiązanie dla podmiejskiej „willi”.

Zamieszkiwanie przestrzeni fizycznej związane jest z emocjami i uczuciami. W tym sensie dom jest stanem umysłu, w którym mieszka sama idea szczęścia. Na jego *piękno* składa się nie tylko harmonia jego poszczególnych części, ale również zdolność jego pomieszczeń do *przystosowywania się* do zmiennych emocjonalnych sytuacji w trakcie naszego życia. Zamknięcie, niepewność, samotność, otwartość, bezpieczeństwo – relacje społeczne są odzwierciedlone w przegrodach, membranach, liniach, obramowaniach i granicach.

Zatem *narracja*, przyjemność czerpana z posiadania domu, wyraża poetycką moc *ściany–sekcji–membrany*. Na progu, stanowiącym miejsce przejścia, gdzie miesza się to, co prywatne i publiczne, pojęcia indywidualności i zbiorowości stają się bardziej elastyczne i otwarte, przestrzeń domowa oscyluje tu już w przestrzeni miejskiej. To w „pokojach-oknach” lub „bramach brise-soleil” wielcy mistrzowie skondensowali wszystkie cechy elementarnej przestrzeni, wbudowaną grubość, która dzieli i łączy, jak w przypadku Esherick House w Filadelfii autorstwa Louisa Kahna (1959–61), czy Curutchet House Le Corbusiera w La Placie z 1955.

Z jednej strony, obserwujemy rozprzestrzenianie się *bram, ogrodzonych osiedli*, usytuowanych w „autochtonicznym” mieście średnioklasowych społeczności, w których żyjemy „w otoczeniu bram i psów”. Z drugiej strony, możemy zaobserwować zjawisko „villettopoli” i niekontrolowany rozwój miast, gdzie związek z kontekstem stanowi podsumowanie różnych skonfliktowanych jednostek, które zapewniły sobie bezpieczeństwo poprzez ogrodowe ogrodzenia.

W kwestii mieszkaniowej konieczne wydaje się wzmocnienie tych elementów, dzięki którym można na nowo wywołać proces identyfikacji pomiędzy wnętrzem a zewnętrzem, domem a miastem. W obliczu głębokich zmian, jakie dokonały się w strukturze społeczeństwa i miasta, przydatne wydaje się odtworzenie tych doświadczeń i kierunków myślenia, które próbowały zdefiniować *domowo-miejski* horyzont inspirowany, nie tylko z przyczyn środowiskowych, antymiejskimi modelami, tak by dokonać wyraźnego podziału pomiędzy naturą i sztucznością, w którym natura stanowi podstawowy element kompozycji urbanistycznej.

Nowe wymiary i pusta posadzka

Kwestie, na które warto zwrócić uwagę w obszarze budownictwa socjalnego, to zagadnienia typu „małe jest piękne”, miejsca społecznościowe, potrzeba ukazania jak najwięcej, nawiązania relacji z krajobrazem i jednocześnie posiadania elastycznych przestrzeni w ich różnych ukształtowaniach.

W apartamentach Gifu Kitagata w Tokio (1994–2000) zaprojektowanych przez Sejima+Nishizawa, przestrzenie mieszkalne – ogromne i zaakcentowane przez wentylację i oświetlenie – stanowią sposób na wprowadzenie krajobrazu miasta do domu i ukazanie życia poza nim. Brak tu powtarzających się typów, są za to domy o różnych wymiarach. Odbyna się to przy wykorzystaniu siatki kwadratowej, na której każde „pomieszczenie” odpowiada schematowi modułu, tworząc sekcję kilku połączonych z sobą domów. W ten sposób pojedynczy budynek zapewnia złożoną mieszaninę przestrzeni, w której studenci, seniorzy, artyści oraz profesjonaliści mieszkają razem w domach-biurach-pracowniach.

W *Racjonalnej Architekturze* (1975) Aldo Rossi zachęca do przeniesienia uwagi na swobodny plan, z wewnętrznego rozmieszczenia domu, które każdy może mieć na życzenie, do miejsca do oglądania, gdyż nawet pojedynczy duży pokój może nawiązać relację z miastem i krajobrazem.

Kwestia domu ma nie tylko przynieść pozytywne rozwiązania dotyczące miejsca, interpretowania kultury, potrzeb, zasobów i sposobów budowania, ale pozwolić także osiągnąć wysoki poziom jakości, nawet w małych pomieszczeniach. Tak działo się we włoskiej architek-

rze XX wieku, w projektach Gio Ponti lub Figini i Pollini, którzy poprzez połączenie proporcji, harmonii przestrzeni, wykorzystanie oświetlenia, czy umeblowanie, demonstrowali, jak indywidualny wymiar życia może współistnieć ze zbiorowym wymiarem w konstruowaniu przestrzeni wysokiej jakości.

Ruchome przegrody są stale zmienne, w zależności od chwilowej potrzeby otwarcia bądź zamknięcia przestrzeni domu, tak jak ma to miejsce w przypadku mieszkań w Fukuoka (1998) autorstwa Stevena Holla.

Poprzez zajmowanie się indywidualnością *pustki* bez przegród wewnętrznych, tradycyjne rozplanowanie i zasady przestrzenne domów zostają zakwestionowane. Pojęcie „stałości” zostaje wyparte przez kulturę pracy i domu mobilnego, w czasie i przestrzeni, w których styl życia zmienia się tak szybko, jak się przeprowadzamy. Określanie przestrzeni poprzez ściany i stałe ekrany nie odzwierciedla funkcjonalności i elastyczności, które są niezbędne do życia. Konieczne staje się więc odkrycie zasady, która obowiązuje od cesarskiej willi Katsura w Kioto (1617), poprzez Schroder House w Utrechcie (1924), autorstwa Gerrita Rietvelde, aż do Curtain Wall House w Tokio (1995), zaprojektowanego przez Shigeru Ban. W pustej przestrzeni, roślinność i rzut, powierzchnie poziome i pionowe, siatka, którą przecina światło, stają się fundamentalne.

W pojedynczej otwartej przestrzeni, w przestrzeni pustej, żyją kolejne przestrzenie życiowe, które rozszerzają i modyfikują codzienność wraz z upływem czasu. Dzięki pustce bez stałych ścian, nawet w ograniczonych przestrzeniach mieszkalnych, mnożą się możliwe zastosowania.

Dom i miasto

Każde marzenie o zamieszkiwaniu skupia się na pragnieniu własnego domu, a nie na jakiejś konkretnej wizji miasta. W dłuższej perspektywie konsekwencje tego są jednak równoznaczne ze stratą.

Budowanie domu to jednocześnie budowanie miasta. W książce *Architektura i Miasto* (1966) Aldo Rossi przedstawia dom jako „miejski fakt”, który sam w sobie jest istotny dla kompozycji miasta i formy, która jest ściśle związana z miejskim „kształtem”. Pomimo mutacji jego form i zastosowań, dom jest przedstawiony jako element „trwałości” miasta, dom stanowi „metodę” badania miasta i odwrotnie.

Jeśli weźmiemy pod uwagę przekształcenie przestrzeni życiowej, wydaje się, że dom, choć pozostający pod wpływem współczesnego życia, jest mniej podatny na gwałtowne i makroskopowe zmiany, które dotknęły miasta i tereny zurbanizowane. W przypadku domu wciąż istnieją pewne formy i metody budowania. Projekt domu jest tak istotny, ponieważ musi posiadać cechy przestrzeni domowej, zarówno te realne jak i idealne. Jako pojedyncza jednostka mieszkaniowa uczestniczy on w projektowaniu kształtu miasta, pomiędzy projektem urbanistycznym a architektonicznym.

Przedstawiając w *Ville Radieuse* (1922–35) zasady „mieszkania każdego we własnym domu”, a jednocześnie w mieście, Le Corbusier wyobraża sobie sztuczne gleby, pionowe miasta ogrody z widokiem, przestrzenią, słońcem, błyskawiczną wertykalną i horyzontalną komunikacją. Architektoniczny aspekt dotyczy tu absolutnej różnorodności w jedności. Każdy architekt może zbudować swój dom w taki sposób, jaki lubi, i umieścić go w swojej kolekcji. Mamy tu cały urok historycznego miasta z jego wieloaspektową przestrzennością, która prowadzi do nowej koncepcji projektowanego miasta.

Główna idea polega na rozwinięciu koncepcji mieszkania przez splatanie relacji pomiędzy indywidualnymi i zbiorowymi terytoriami. Musimy myśleć o środowisku zewnętrznym, będącym w styczności z naturą, zdolnym poszerzyć przestrzeń życiową. Projekty *Ville Contemporaine*, *Le immeubles villas* (1922) to nowa forma domu w dużym mieście, gdzie każde mieszkanie to w rzeczywistości niewielki dom z ogrodem, w którym podwójna wysokość gwałtownie poprawia znośność życia i możliwości prywatnych przestrzeni. W *Unité d'Habitation* (1947), mieszkania obejmują krajobraz swoją przestrzenią o podwójnej wysokości, a zewnątrz jest stale uaktualniane wewnątrz domu.

Głównym efektem było to, że przestrzenna integracja życia w mieście została porzucona na rzecz podziału obowiązków zapisanych w Karcie Ateńskiej. Reforma miejska, również pod względem architektonicznej przestrzenności, która gwarantowała właściwości wolnego, otwartego i elastycznego terenu, przegrała walkę z prywatnym modelem gruntu składającym się z domu jednorodzinnego, modelu, który często nie osiąga nawet niezbędnych właściwości przestrzennych.

Infrastruktury do zamieszkania

Konieczny jest powrót do doświadczeń, w których natura, lecz nie w sposób banalny, zostaje użyta jako kluczowy składnik kompozycji urbanistycznej.

Postrzeganie *Forest City* (1755) autorstwa Marca Antoine'a Laugiera i *Garden City* (1902) Ebenezera Howarda jako systemu urbanistycznego zdolnego do prowadzenia miasta oznacza podążanie za nowatorskimi typologiami i dokładnymi regułami, będącymi w stanie zbudować porządek i rytm.

Zagadnienia budownictwa mieszkaniowego nie można już oddzielić od budowania tak znaczących miejskich przestrzeni, jak place i parki.

W kwestii miasta postrzeganego jako zbiorowe dzieło, formalne ograniczenie ustalone na podstawie przyjętych standardów przenosi się z jednego domu na grupę domów, a potem na kształt całego miasta. Możemy nawet porównać każdy budynek do postaci, która recytuje tekst wraz z innymi aktorami nowej części miasta, co jest próbą wyrażenia związku pomiędzy częścią a całością.

Zamieszkiwanie w wertykalnym budynku ekologicznym postrzeganym jako synteza marzenia o domu na wsi i domu w mieście pobudziło ostatnio nowy entuzjizm dla życia w mieście: wykorzystanie ekologicznego wertykalnego typu w Mediolanie (2012) przez Stefano Boeri jest w pewnym sensie rozwinięciem idei *Ville Radieuse* Le Corbusiera lub *Garden City* Ebenezera Howarda, ale mogłoby rzeczywiście zmienić miejski porządek tylko wówczas, gdyby zostało użyte do konstruowania miejsc zbiorowych – przekształcania miasta w park. Jednak, aby to osiągnąć, potrzebna jest infrastruktura miasta, idea planu.

Domy miejskie

Zasadniczo domy miejskie pozostają umiejscowione w relacji między ich wewnętrzną przestrzenią organizacją a kształtem miasta. Le Corbusier przenosi swoją tezę z *ville radieuse* do budynku mieszkalnego Molitor w Paryżu (1933). Dom zajmuje bardzo małą powierzchnię, długie boki budynku zamknięte są pomiędzy ścianami sąsiadującej zabudowy. Wewnątrz budynek jest wydrążony, żeby uzyskać lepsze oświetlenie w środku. Zarówno plan budynku, jak i fasada, która ma tylko pięć filarów, są wolne. Każde z ośmiu pięter

jest inne i opiera się na potrzebach mieszkańców.

Krótkie boki, gdzie szklane panele są umieszczone przed betonowymi filarami, stanowią łącznik ze światem zewnętrznym i gwarantują wspaniałe widoki na otaczające obszary.

Dom doktora Curutcheta w La Plata w Argentynie (1949) składa się z kolei z dwóch oddzielnych brył, gabinetu i budynku mieszkalnego, połączonych tarasem, który jest swego rodzaju przedłużeniem zewnętrznej powierzchni mieszkaniowej. Dom, który liczy się z hiszpańsko-amerykańską siecią miejską, ma trzy ślepe ściany, ale jest całkowicie otwarty na zewnątrz poprzez główną fasadę, która jest zupełnie oddzielona i stanowi swego rodzaju „relacyjny” schemat relacji pomiędzy wnętrzem, ulicą i miastem. W porównaniu do tradycyjnych domów budynek ten tworzy inny relację z miastem. Dla Le Corbusiera wewnętrzna organizacja nie jest aż tak ważna, jak istotne są ścieżki domu. Ścieżki wraz z różnym rozmieszczeniem poszczególnych poziomów stanowią „łączący” system, „ciągły ruch” pomiędzy tym, co powyżej i poniżej oraz tym, co w środku i na zewnątrz.

Sposób zasiedlania miejsce zbiorowego zakwaterowania stanowi główny element rozpoznawalnego miejskiego projektu, ponieważ zamieszkiwanie potrzebuje twórczych opcji.

Podążając za ideą zabezpieczania tkanki miejskiej, Herzog & de Meuron posługują się dialektycznym porównaniem z istniejącym miastem poprzez typologiczną innowację w Rue de Suisse w Paryżu (1999–2000). Poprzez skupienie się na relacjach projektowych, które współczesny człowiek nawiązuje z przestrzenią życiową, i próby rozpoznawania tych elementów, które reprezentują i identyfikują kulturę naszych czasów, te wielopiętrowe modele reprezentują ideę mieszkania, które jest chronione i gościnne zarazem.

Mieszkania są odizolowane od miejsca, składające się z domów o różnej wielkości, rozmieszczeniu i lokalizacji, i zaprojektowane w taki sposób, aby przyjąć naturalne światło i interesujące widoki wewnętrznego dziedzińca. Najwyższe części budynku, zlokalizowanego przy głównych drogach, nawiązują relację ciągłości z sąsiednimi budynkami, ale są zróżnicowane poprzez ruch nadanym fasadom oraz zastosowany materiał.

W ramach idei wielopoziomowego modelu,

„skóra” drewna zapewnia całości ochronę i nadaje wygląd mebla – szafy miasta.

Wyjątkowe konfiguracje

Jakie są warunki szczęśliwego zamieszkiwania? Rozważania dotyczące projektu domu, które mają na celu reinterpretację istniejącego miasta pod względem jakości i złożoności, muszą pogłębić elementy przejścia z półprywatnej do półpublicznej przestrzeni. Szczególnie zagadnienia progu oraz wspólnej płaszczyzny pomiędzy zewnątrz a wewnątrz mogą stać się przestrzenią uwagi w mieście.

W projekcie dotyczącym zbiorowego zakwaterowania – stanowiącym centralną część projektu badawczego prowadzonego przez Claudię Battaino, który obejmował osiedla mieszkań socjalnych w Trento w ramach PRIN 2013-2016 *Re-cycle Italy. New life-cycles or architectures and infrastructures of the city and landscape*, będącego studium przypadku mieszkań socjalnych w Trentino – rozróżnienie między publicznymi a prywatnymi parkingami, między użytkowymi i pomocniczymi powierzchniami, sąsiedztwem i integracją, między publicznym a prywatnym, terenem zielonym i zabudowanym, zagadnienia, które utrudniają relacje i integrację wśród mieszkańców są przedmiotem ostrej krytyki projektowej.

W badaniu nad przekwalifikowaniem przestrzennym, zwielokrotnienie poziomów, zieleń i ulice, domy i parkingi, przestrzenie pracy i odpoczynku, publiczne i prywatne standardy urbanistyczne, usługi i główne zastosowania mogą znajdować się powyżej i poniżej względem siebie, na nowo łącząc architekturę z krajobrazem. Nakładające się w różnym czasie powierzchnie, przestrzenie i użytkownicy oznaczają tworzenie systemu, dają możliwość różnych zastosowań, prywatnych i publicznych, diachronicznego i synchronicznego ustalenia niezależnych działań, odległych i całkowicie kompatybilnych.

Te same przestrzenie dla różnych zastosowań i różne zastosowania dla tej samej przestrzeni, zachodzenie na siebie i różne odmiany kombinacji, stanowią ofertę opcji, zamiast istniejących rodzajów zastosowań. Stałe lub tymczasowe zastosowania i wielkości, przestrzenie indywidualne lub pracy zespołowej (np. laboratorium, pomieszczenia biurowe itp.), usługowe (pralnie,

pomieszczenia konferencyjne itp.), pomieszczenia rekreacyjne i sportowe (siłownie, teatry, galerie wystawowe itp.), wejścia i tereny wspólne, różne możliwości komunikacji poziomej i pionowej, stałe lub ruchome bryły, mogą rejestrować różne potrzeby i możliwości, w tym strukturalne i inżynierskie; w przeciwnym razie ryzykują utratą dopasowania do potrzeb i pragnień mieszkańców.

Wewnętrzna przestrzeń domu ma nie tylko spełniać kryteria oświetlenia czy wentylacji. Dom jest pojemnikiem, „domem-kasetką”.

Według rozważań Smithsona w *Trzech Pokoleniach* (roczne sprawozdanie ILA & UD, Urbino 1981) dom może być szafą, szafą niezbędną dla miasta.

Szafa ułatwia odzyskiwanie i manipulowanie zawartością heterogeniczną, jej drzwi są niezbędne do gromadzenia niejednorodnej zawartości na poziomie precyzyjnej uwagi, niekończących się rzeczy, które są na zewnątrz i wewnątrz domu. W zależności od lokalizacji nasz wzrok może przenikać przez otwarte drzwi szafy. Za drzwiami mogą być skrywane tajemnice, mniej lub bardziej intensywne przestrzenie, ukryte miejsca lub przedmioty do schowania. Z tego powodu szafa jest domem i jednocześnie dom może być szafą dla miasta. Jak drzwi szafy, dom kieruje swoją fasadą w kierunku drogi, ukazując swoją niejednorodną zawartość. To kładzie wyraźny nacisk na poziom miasta, ponieważ wszystko jest powiązane z osobą i konkretnymi żądaniami, które są heterogeniczną zawartością domu-szafy. Choć nie są innowacyjne zasady, nie zostały one jednak nigdy w pełni wykorzystane i rozwinięte.

Projekt domu nie może być określony przez podręcznik i kodeksy regulacyjne, które prowadzą do formalnego i funkcjonalnego uproszczenia i braku znaczenia.

Przywrócenie warunków interakcji domu i miasta wydaje się konieczne, bo dom nie kończy się na sobie samym, ale staje się częścią większego obywatelskiego wydarzenia, jakim jest miasto. Dom jest wyjątkową konfiguracją przestrzenną, infrastrukturą – szafą miasta/w mieście, która tylko wówczas współpracuje z miejskim planem, gdy zachowuje wewnętrzną przestrzenną konfigurację, otwartą na zmieniające się potrzeby współczesnego życia.

Ścieżki i narracje, to, co może być ruchome i to,

co powinno być trwałe, to, co może być „ślepe” i to, co musi pozostawać w relacji z zewnątrz, miasto i jego krajobraz, na którym można oprzeć „ekologiczny odciśnięcie” życia, formy wewnętrznych konfiguracji, które nadają sens i uwagę projektowi domu w strukturze miasta.



Unité d'Habitation, wnętrza.

Armando Dal Fabbro

Dom wewnątrz pokoju ***The House Inside A Room***

I show only two relevant examples I hope will be meaningful, in which the theme of the residence was and is protagonist in the building of the twentieth century city. Le Corbusier's Petite Maison, the most modest of its houses, but I think the most loved and the most redesigned by the author, and Gardella's House in the Park, which has been and still for many of us is a valid reference in building urban architecture, are two examples I would say almost poor in their consistency, if compared to the plethora of aesthetic construction of these last few decades.

But it is the contemporary condition that should lead us to see, starting from works like these, the research opportunities for a different project and a different sensitivity approach, that can deal with the contemporary reality of the places.

Ten mały dom będzie niczym starożytna świątynia...
(Le Corbusier 1924)

Nie ma wątpliwości co do wartości domu, domu człowieka, domu dla człowieka.

Dom jest środkiem dla każdej ludzkiej przygody, jest jej odbiciem.

Od samego początku człowiek szukał schronienia i miejsca do życia oraz społecznego, kulturowego i duchowego rozwoju.

Mimo to, postrzeganie domu wciąż jeszcze jako schronienia jako wyrazu tożsamości, coraz mocniej utrwalanej w czasie i coraz bardziej poszukiwanej nawet dzisiaj, może się wydawać banalne.

Współczesność, a przede wszystkim współczesna kultura, zdecydowanie przyczyniła się do stworzenia burżuazyjnej myśli o domu jako symbolu statusu, jako warunku przynależności do określonej grupy spo-

łecznej lub gospodarczej. Jednakże dążenie do nowoczesności w odniesieniu do tematu domu doprowadziło niektórych do przemyśleń w kategoriach roli społecznej, ekspresji obywatelskiej i jakości przestrzeni.

Mistrzowie nowoczesnej architektury zostali przyciągnięci, w niektórych przypadkach uwiedzeni, przez testowanie i eksperymentowanie z poszczególnymi aspektami innego sposobu życia i postrzegania domowej przestrzeni życiowej.

Jednak ci, którzy, moim zdaniem, doszli do niezwykłych osiągnięć, to w szczególności ci, którzy poprzez przemyślaną interpretację funkcji życiowych szukali minimalnych warunków dla ekspresji życia – osiągania maksymalnych wyników za pomocą minimalnych gestów – oraz całkowitego powtórnego przemyslenia architektury domu w stosunku do miejsca, w którym miał być zbudowany.

Nie posiadam systemu historycznego do wskazywania poszczególnych zmian tego sposobu myślenia na temat domu. To, co mogę zrobić, to ponownie w skrócie zaproponować kilka fragmentów tego, czym była rzeczywistość nowoczesnej tradycji, będąca w stanie połączyć przyczyny i sposoby życia za pomocą wielu przykładów, z których niektóre są naprawdę znaczące.

Jako kontrast wymienić można wiele, zbyt wiele, zniechęcających rezultatów współczesnego miasta, które wyrażają i wskazują na brak jakości w formalnych rozwiązaniach mieszkaniowych oraz, coraz częściej, nieudolność w ukształtowaniu przestrzeni miejskich, które wydają się być zawsze jak najbardziej niechlujne i spiętrzone; niewiele znaczący rezultat budynków bez jakiegokolwiek miejskiej wartości. Zagadnienie w tym przypadku wydaje się nieskończone.

Aby poczynić lepsze spostrzeżenia dotyczące tej kwestii, trzymam się więc moich szczególnych i osobistych zainteresowań, które towarzysząc mi od zawsze, z biegiem czasu stały się przekonaniami, a dziś mogą mieć wyjątkowe znaczenie i pozytywne zastosowanie w wielu współczesnych realiach.

Zamknięcie w granicach, trawnik na dachu, pokój do zamieszkania.

Na poparcie moich rozważań na temat elementarnej architektury w trakcie Międzynarodowego Seminarium Architektury Krakowskiej przedstawiłem

przykład *Petite Maison* Le Corbusiera: jest to mały dom zbudowany dla matki architekta nad Jeziorem Genewskim w latach 1923–1924.

Przy tej okazji napisałem: „*Petite Maison* Le Corbusiera to architektoniczny aksjomat. Ten niewielki dom został zbudowany dla matki architekta na brzegu Jeziora Genewskiego pomiędzy 1923 a 1924. W swej prostocie wznawia on poetykę Le Corbusiera. Przedstawia on rację bytu architektury poprzez kilka minimalnych znaków. Prymitywne piękno, które jest stworzone z architektonicznych archetypów: murowanego ogrodzenia, okna w murze, które stanowi ramę dla widoku natury na zewnątrz, bryła delikatnie oparta na ziemi i przeszyta przez długie poziome cięcie, dwa cienkie stalowe słupy podtrzymujące dach, przenikający krajobraz. Oto jest *un objet à réaction poétique*: dom, architektura, symfonia dźwięków, kolorów, form i przestrzeni” (A. Dal Fabbro, 2004).

Le Corbusier porównuje ten dom do starożytnej świątyni znajdującej się na brzegu wody; i tak jak starożytna świątynia budynek prezentuje wyraźne elementy, które cechują wieloskalowy proces. Projekt ma trzy skale interwencyjne odpowiadające takiej samej ilości tematów architektonicznych.

Skala krajobrazu jest kontrapunktem do zewnętrznego ogrodzenia obejmującego ścianę o różnych wysokościach; otwarte okno w murze ogrodzenia obramowuje jezioro i jest łącznikiem pomiędzy wnętrzem a zewnętrzem krajobrazu ogrodowego.

Tak zaprojektowane ogrodzenie przyjmuje kształt dużego pokoju na otwartej przestrzeni. Aby zrekompensować małą powierzchnię ogrodu, który biegnie wzdłuż wąskiej parceli leżącej między drogą a jeziorem, Le Corbusier proponuje trawnik na dachu domu jako rodzaj dodatku – oraz ciągłości – do ogrodu na ziemi. Ogród na dachu jest połączony z ziemią za pomocą drabinki umieszczonej na zewnątrz domu.

Wreszcie dom jest zaprojektowany jako jeden duży pokój. Mały dom o rzeczywistej całkowitej wewnętrznej powierzchni użytkowej nie przekraczającej 56 m², którą można zobaczyć z zewnątrz poprzez pasmowe okna o 11-metrowej długości, oferujące szeroki widok perspektywiczny. Od wewnątrz można dostrzec ponad 14-metrową teleskopową perspektywę, przecinającą cały dom aż do odkrytej loggii.

Nowy dom

W styczniu 1946 roku, po zakończeniu drugiej wojny światowej, na łamach nowo narodzonego pisma *Domus*, E.N. Rogers wyrażał nadzieję na stworzenie nowej idei domu. „Chcę mieć dom, który wygląda tak jak ja (ale [jest] piękniejszy)”, pisał Rogers, „dom, który jest podobny do mojej ludzkości”. W tym otwierającym artykule, położył podwaliny pod nową erę powojennego budownictwa (E.N. Rogers, 1946).

W tym samym roku, Ignazio Gardella, wspaniały mediolański architekt, jeden z najbardziej reprezentatywnych głosicieli włoskiego racjonalizmu, rozpoczął projektowanie Casa Tognella, powszechniej znanego jako Dom w Parku (Casa al Parco). W ślad za powojenną odbudową, nowym klimatem i nową społeczną i polityczną percepcją, która kształtowała się w tamtych latach, była to głęboka refleksja nad charakterem domu mieszczańskiego.

Oprócz perypetii związanych z opóźnieniami w budowie budynku (projekt wykonawczy rozpoczął się w 1947 roku, a budynek został ukończony w 1954 roku) i złożonej relacji z klientem, interesuje mnie tu również podkreślenie charakteru domu oparte na silnym graficznym uproszczeniu planu i elewacji. Począwszy od wyborów dotyczących rozmieszczenia wewnątrz budynku, poprzez relację z miejscem, Parkiem Sempione w tym przypadku, do motywu widoku domu od wewnątrz, Gardella powraca myślami do pradawnej natury rzeczy i współczesnego zamykania do życia w nowej perspektywie miejskiego krajobrazu (Monestirola 2009).

To doświadczenie zyska wartość exemplum w odniesieniu do roli architektury mieszkaniowej w odbudowie miasta po doświadczeniach Milano Verde (Zielony Mediolan) i A.R. Plan (S. Guidarini 2002).

W tym idealnym rozwiązaniu projektowym, rozpowszechnianym i szeroko publikowanym w latach pięćdziesiątych, plan budynku jest trzyczęściowy z bryłami umiejscowionymi równolegle względem długości zgodnie z bardzo rozpoznawalnym funkcjonalnym połączeniem: część mieszkalna; schody, windy i korytarze; pokoje sypialne.

Głęboka wymowa części sypialnej stanowi kontrapunkt do dużego pomieszczenia dziennego zaprojektowanego jako pojedyncza przegroda, która biegnie przez cały budynek, od jednej strony do drugiej.

Tematem ponownie podejmowanym przez Gardellę – do którego odniesie się jeszcze raz, stosując różne formalne rozwiązania, w projekcie domu w Alessandrii dla pracowników Borsalino oraz nieco później, w bardziej elegancki sposób, w domu przy Via Marchiondi w Mediolanie – jest poszukiwanie niepodzielnej przestrzeni, która jest całkowicie wolna wewnątrz i wyrażona na fasadzie z prostymi szklanymi wybrzuszeniami na zewnątrz.

Jako okna wykuszowe, osadzone w konstrukcyjnej ramie elewacji, te przestronne, panoramiczne panele szklane przerywają przestrzeń między jadalnią, pokojem dziennym i gabinetem; w opublikowanej wersji tylko ten ostatni jest oddzielony od pokoju dziennego poprzez proste ściany szczelinowe.

W metodologicznej surowości projektu planu – i w obramowanej wymowie fasady – będącej echem racjonalistycznych motywów zastosowania ramy piętnowanego w fasadzie jako detal stylu kompozycyjnego, ale, co bardziej prawdopodobne, choćby pośrednio, niemal ante litteram, możemy odnaleźć zwiastuny idei zamieszkałej, szerokiej i głębokiej fasady jako unikatowej architektury: najlepszym tego przykładem jest dom doktora Curutchet w La Plata w Argentynie, zaprojektowany i zbudowany w tych samych latach przez Le Corbusiera. Co łączy i wyróżnia te dwa dzieła, to właśnie relacja, którą oba z nich nawiążą z parkiem. Dla Gardella widok na Park Sempione narzuci wybór domu z trójpodziałem, podczas gdy miejska scena Domu Curutcheta Le Corbusiera pośredniczy w relacji z Parkiem Rivadavia.

Dom w postaci miasta

To, co wynika z tych przykładów, tych wyborów projektowych, które staną się zwiastunem sposobu myślenia, pełnego formalnych rozwiązań i ważnych badań teoretycznych w zakresie mieszkania, do których musimy teraz powrócić, to przede wszystkim wartość przestrzenna, która jest przypisana domowi jako miejscu.

Jest to wartość, która wyraża się, z tego, co widzimy, nie tylko w kształtowaniu elewacji, w bogactwie układu wnętrza albo w technicznych wyborach, ale w zdolności do interpretowania znaczenia rezydowania i zamieszkiwania jakości przestrzeni, przestrzeni domu, przestrzeni miasta.

Odnosząc się do powyższego, Alberti porusza kwestię podziału całego budynku na jego poszczególne składniki w księdze I w rozdziale IX *De Re Aedificatoria*: „A jeśli prawdą jest powiedzenie filozofów, że miasto jest jak wielki dom, a sam dom jest małym miastem, nie pomylisz się mówiąc, że części domu same są małymi domami (...)”.

Ta filozoficzna koncepcja miasta w postaci budynku zaproponowana przez Albertiego prowadzi nas do zrozumienia, o ile nie jest to jeszcze oczywiste, roli, jaką architektura odgrywa w budowie miasta: otóż, architektura buduje miasto w detalach.

Formy i przyczyny zamieszkiwania mogą odnawiać swoje znaczenie w stale wykonywanym „ruchu Charona”, w przemieszczaniu się po starożytnych i współczesnych światach i sposobach życia, w badaniu konstytutywnych zasad, które określiły ideę architektoniczną i powody potrzebne do jej definicji, a także podejmując krytyczną refleksję nad rzeczywistym znaczeniem budowania dla zamieszkiwania w czasie teraźniejszym.

Do tematu domu powinniśmy również podchodzić poprzez relację tego, co stare z tym, co nowe. Jego nowy fundament. Badany, studiowany jako dom – miejsce, realny i idealny jednocześnie, sugeruje warunek ograniczenia projektu architektonicznego w odniesieniu do tradycji i zwyczajów budowlanych (dystrybucyjnych i przestrzennych) zakorzenionych w danych miejscach i ich miejskiej i obywatelskiej historii.

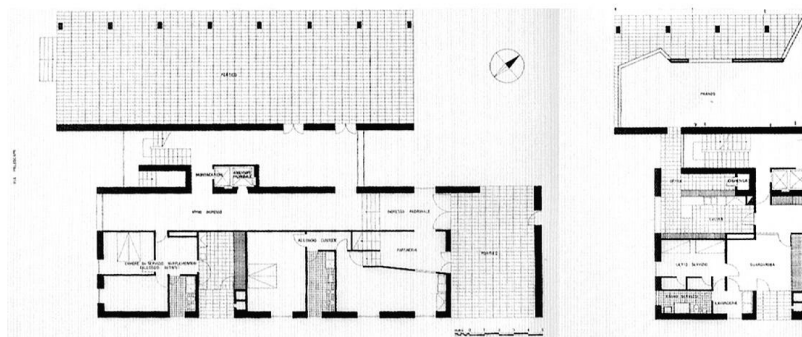
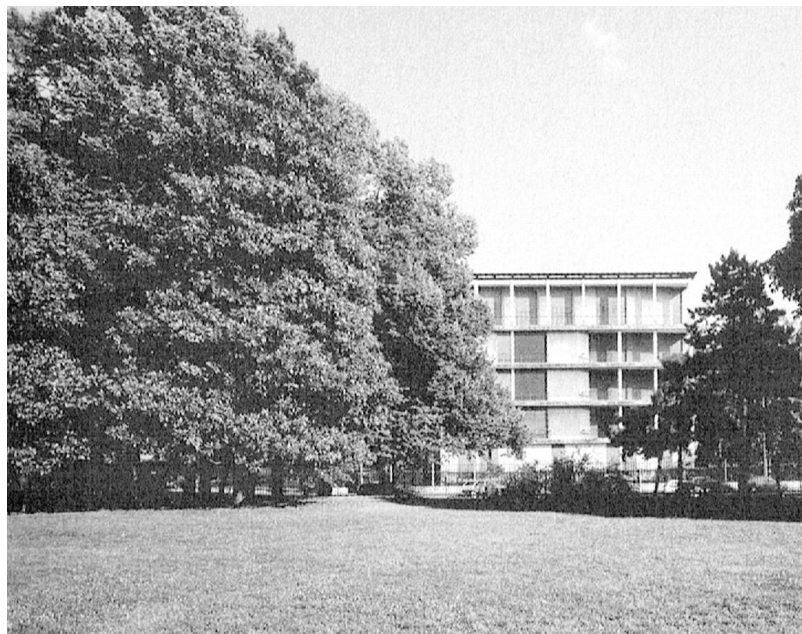
„Zachowywanie i budowanie są momentami takiego samego aktu świadomości”, pisze E.N. Rogers w *Esperienza dell'architettura* w 1958, „ponieważ zarówno pierwsze, jak i drugie poddawane jest tej samej metodzie: zachowywanie nie ma sensu, jeśli nie jest rozumiane w znaczeniu pomijania przeszłości, a budowanie nie ma sensu, jeśli nie jest pomyślane jako kontynuacja procesu historycznego: ma służyć sprecyzowaniu w nas samych znaczenia historii”.

Chciałem przytoczyć w sposób nawet prowokacyjny tylko dwa przykłady z długiej, wciąż postępującej historii, w której temat zamieszkiwania pozostaje inaukurujący w budowie XX-wiecznego miasta.

Petite Maison Le Corbusiera, najskromniejszy z jego domów, ale myślę, że jednocześnie najukochań-

szy i najczęściej przeprojektowywany, a także dom w parku Gardelli, który był i nadal pozostaje dla wielu z nas ważnym odniesieniem w kształtowaniu miejskiej architektury, to dwa przykłady, które określiłbym jako prawie ubogie w swojej spójności w porównaniu do obfitości estetycznego budownictwa ostatnich dekad.

Jednak to właśnie współczesne warunki powinny sprawić, że ujrzymy, poczynawszy od prac takich jak te, możliwości badawcze dla innego projektu i inną wrażliwość podejścia, które mogą sprostać współczesnej rzeczywistości. Przypisywanie wartości tematyce architektury mieszkaniowej, idei domu – domu człowieka – oznacza ponadto docenienie jej roli w budowie i transformacji współczesnego miasta, znaczenia, które ma kulturalne i obywatelskie prawa.



1. Ignazio Gardella, Dom w parku 1947–1954. Widok z Parku Sempione, Mediolan, 2. Ignazio Gardella, Dom w parku 1947–1954. Plan parteru i rodzaj planu, 3. Le Corbusier, Petite Maison 1923, Jezioro Genewskie.

Raimund Fein

Dom chce być domem ***A House Wants To Be A House***

People expect houses to feature recognisable and familiar formal elements. During Modernism, the design of houses has often turned into an exercise of abstract formative art. This is why modern architecture has largely lost the understanding and acceptance of the general public. The emotional needs and expectations of the users should no longer be abused as test-beds for abstract formal experiments.

Kiedy prosisz dziecko o narysowanie domu, od razu wiesz, jak taki rysunek będzie wyglądał: solidna bryła ze stromym dwuspadowym dachem, drzwi, okna, prawdopodobnie z poprzeczkami, i komin wystający z dachu. Rysunek będzie kompozycją tych formalnych elementów, które czynią dom rozpoznawalnym jako taki. To właśnie takie elementy jak dwuspadowy dach, okna i komin mówią nam: „To jest dom!”

Tak jak małe dzieci rozpoznają te elementy od razu, tak większość dorosłych zachowuje te konotacje. Oni również rozpoznają dom po tych elementach i dlatego oczekują, że dom będzie je posiadał, obwieszczając wszystkim: „Jestem domem!”

Podobnie jak w przypadku wszystkich innych rzeczy, które nas otaczają, oczekujemy, że budynek powie nam, czym jest. Chcemy uznać go za to, czym jest, za pomocą pewnych formalnych elementów, które budynki zwykle posiadają i które znamy z doświadczenia. Nie ma większego znaczenia, czy w rzeczywistości elementy te są tam ze względów funkcjonalnych czy technicznych: to rozpoznawalne formy udzielają nam informacji, które są niezbędne dla identyfikacji i zaznajomienia się z obiektem budowlanym nazywanym „domem”.

W rzeczywistości, aby udowodnić tę teorię, musimy przyznać, że zdecydowana większość domów jednorodzinnych, które są budowane, przynajmniej

w naszej części świata, wciąż odpowiada temu podstawowemu formalnemu wzorcowi, i z pewnością nie tylko z przyczyn funkcjonalnych, technicznych czy ekonomicznych – gdyby decydowały o tym tylko te względy, inne formy byłyby równie, jeśli nie bardziej, korzystne. Ludzie zwyczajnie oczekują, że dom będzie wyglądał w ten sposób: bryła przeciętnej wielkości, drzwi wejściowe, okna i dwuspadowy dach. Wydaje się, że tylko w ten sposób jesteśmy w stanie zidentyfikować budynek jako dom i czuć się z nim i w nim jak w domu.

Oczywiście nie ma w tym nic złego. Każdy ma prawo, a nawet potrzebę, aby rozpoznawać przedmioty świata realnego po ich aspektach. To sprawia, że jesteśmy zaznajomieni z rzeczami, które nas otaczają, a to z kolei daje nam poczucie bezpieczeństwa i orientacji. Za instynktownym poszukiwaniem orientacji w znanych formach kryje się komponent emocjonalny.

Jak dobrze wiemy, architekci spędzili większą część ostatnich stu lat, starając się zerwać z tymi formalnymi wzorcami, które pozostawały przyjęte i uznane za prawdziwe od setek lat. Nagle dom mógł wyglądać jak dziwna maszyna, jak dziwaczna rzeźba albo przedmiot z innej planety. Początkowo zrodziło się to z poszukiwań rozwiązań, które zmieniłyby relacje ludzi z ich zabudowanymi środowiskami życia w coś mniej emocjonalnego i sentymentalnego, a bardziej racjonalnego i praktycznego. Było to działanie edukacyjne architektów, którzy poprzez swoje domy i sposoby ich zamieszkiwania, chcieli uformować nowego człowieka tak zwanego współczesnego, technologicznego wieku. Wartości emocjonalne uchodziły za podejrzane jako sentymentalny element słabości z czasu, który należało opanować, a więc szkodliwe dla kształtowania nowego społecznego, praktycznego i mechanicznego świata.

Rozpaczliwie próbując uniknąć tradycyjnych form, ale wciąż kierowani artystyczną chwilą, architekci coraz bardziej przesuwali się w stronę abstrakcyjnego, całkowicie koncepcyjnego projektu swoich obiektów. Rzeźbiarska jakość sama w sobie stała się najważniejsza, a formy coraz bardziej oderwane od ich treści, a przynajmniej od tego, czego można by się po tych formach spodziewać pod względem funkcjonalnej i emocjonalnej treści. „Wykształcona” architektura coraz bardziej przemieniała się w abstrakcyjną, figuratywną sztukę. Abstrakcja, wyobcowanie między formą

i treścią, a przynajmniej treścią, która kojarzona jest z formą, jest z pewnością jednym z głównych przejawów i problemów współczesnej architektury.

Możemy dziś potwierdzić, że właśnie to wyobcowało ogromną część populacji z tzw. „współczesnej architektury”. Współczesna, „wyedukowana” architektura w większości straciła kontakt ze światem rzeczywistym. To nie podlega już nawet dyskusji: ludzie z niej zrezygnowali, protestując przeciwko „dziwnym obiektom budowlanym”, z którymi nie mogą się oswoić i odbierają jedynie jako symbole nieudanego świata. Zaawansowana architektura stała się czymś, co tylko eksperci mogą zrozumieć i lubić. To tak, jakby architekci próbowali zyskać uznanie jedynie wykształconych elit i swoich kolegów po fachu. Wielu architektów jest zadowolonych, mając jako oklaskująca publiczność swoich kolegów i ekspertów.

Ci architekci, których nie satysfakcjonuje życie w wieży z kości słoniowej, ci którzy uważają się za skuteczną część ogólnej kultury swojego miejsca i czasu, boleśnie odczuwają ten rozdźwięk pomiędzy architekturą jako wykształconą formą sztuki a ogółem społeczeństwa, który jej nie rozumie. Można się zastanawiać, czy da się jeszcze coś zrobić, aby wypełnić lukę między tymi, którzy pracują na froncie kulturalnym i artystycznym architektury i tymi, którzy powinni korzystać z niej w życiu codziennym.

Jakim więc cudem późniejsze domy zaprojektowane przez Franka Lloyd Wrighta, by wymienić tylko jeden przykład, wciąż mówią: „Jestem domem”, choć wyglądają bez wątpienia nowocześnie, należą do dwudziestego wieku, i bynajmniej nie naśladują tradycyjnego formalnego wzorca? Musi istnieć zrozumiała nowoczesność bez abstrakcji.

W rzeczywistości bliższa analiza projektów domów Franka Lloyd Wrighta pokazuje, że nadal odpowiadają one emocjonalnym oczekiwaniom, które słusznie ma „architektonicznie niewykształcony” użytkownik. W ogromnej większości domy Wrighta nie mają dwuspadowych dachów, a jeśli już, to nie strome. Dla przeciętnej osoby dach dwuspadowy symbolizuje i zapewnia ochronę przed wszystkim, co może być nieprzyjemne i pochodzi z góry: światło słoneczne, woda deszczowa lub cokolwiek, co spada z nieba. Z tego powodu domy Franka Lloyd Wrighta oferują silnie zaak-

centowane elementy rozległego schronienia przed niebem, co spełnia dokładnie tę potrzebę i oczekiwanie, że będą one nie tylko praktyczne, ale również bardzo emocjonalne. Aby to osiągnąć, wcale nie musi on pokrywać swoich domów stromymi dwuspadowymi dachami. Silnie podkreślone zamknięcie wobec tego, co znajduje się powyżej, wystarcza, aby spełnić instynktowną, emocjonalną ludzką potrzebę posiadania bezpiecznego schronienia.

Po drugie, domy Franka Lloyd Wrighta poszukują i znajdują bardzo delikatną równowagę pomiędzy zamknięciem i otwartością, które jednocześnie stanowią emocjonalne oczekiwanie, które stawiamy wobec domu. Na rysunku dziecka okna wyrażające zamknięcie wciąż pozostają w kontakcie ze światem zewnętrznym. Jest to bardzo podstawowa emocjonalna potrzeba, która również określa nasze własne ogólne relacje ze światem zewnętrznym. Frankowi Lloydowi Wrightowi udaje się zaspokoić tę potrzebę bez konieczności powrotu do klasycznego okna, będącego dziurą w ścianie. Architekt uzyskuje to przez wprowadzenie dużych otworów, które są jednocześnie wyszczególnione jako głębokie filtry pomiędzy wnętrzem a zewnątrz.

Po trzecie, domy Wrighta mają dobrze dobrane miary albo raczej skalę, która sprawia, że łatwo się do nich odnosić: wszystkie miary wydają się raczej niewielkie, mimo że w rzeczywistości dom może być bardzo duży. Wszystkie długie linie są podzielone na rytm mniejszych detali. Szczególnie wysokości są bardzo zredukowane. To zwiększa poczucie intymności i ochrony każdej przestrzeni. Najczęściej używane są naturalne materiały. Pomyślmy tutaj o kominku: stanowi on centrum domu, jego „serce”, źródło ciepła i miejsce spotkań. Dlaczego dziecko rysuje dom z dymiącym kominkiem? Symbolizuje on ciepło i przytulność, więź i aktywność w środku. W domach Franka Lloyd Wrighta, wszystkie te elementy stanowią rodzaj „przytulności”, które czyni je „znośnymi” i akceptowalnymi nie tylko dla architektów. Tego z pewnością nie można powiedzieć o wszystkich domach Le Corbusiera i Miesa van der Rohe. Z całą ich finezją i radykalnością, nie troszczą się, prawdopodobnie nawet tego nie chcą, o oczekiwania zwykłej osoby. To samo odnosi się do wielu „futurystycznych” lub „minimalistycznych” domów, które są

projektowane w dzisiejszych czasach przez wysoko wykształconych architektów dla głównie nieświadomych klientów. Czy jest coś bardziej kłopotliwego niż obserwowanie kogoś, kto usiłuje żyć normalnie w domu, który normalne zamieszkiwanie czyni niemożliwym?

Myślę, że problem nie tkwi jedynie w architektonicznych lub formalnych eksperymentach przeprowadzanych przez niektórych mistrzów architektury. To jest w porządku; ktoś w końcu musi przesuwać granice. Problem zaczyna się wtedy, kiedy te niezwykle, rewolucyjne eksperymenty są przenoszone, zanim jeszcze zostaną zrozumiane, do normalnej „produkcji” architektury.

Architektura nie powinna być projektowana jako autoreferencyjne akademickie i abstrakcyjne ćwiczenie, ale w odniesieniu do jej przyszłego codziennego wykorzystania i dobra użytkowników. Nowoczesne formy nie stanowią problemu dla ogółu społeczeństwa. Nowoczesny wygląd nie wydaje się być problemem w projektowaniu produktów, takich jak samochody czy ubrania; dlaczego miałby nim być w przypadku domów?

Ludzie nienawidzą, i słusznie, czuć, że ich domy nie zostały przystosowane do potrzeb emocjonalnych i praktycznych, ale zaprojektowane jako egoistyczne eksperymenty lub autoprezentację niektórych architektów.

Jako architekci powinniśmy nauczyć się rozróżniać pomiędzy fundamentalnymi conceptualnymi eksperymentami, które są niezbędne dla rozwoju naszej dyscypliny sztuki, ale mogą być przeprowadzane tylko przez prawdziwych mistrzów, a dobrą typową produkcją, która może brać przykład z tych eksperymentów lub nie, ale musi mieć na uwadze to, co najlepsze dla użytkownika – konkretną, realistyczną i bezinteresowną architekturę, która nie chce pouczać lub się popisywać, chce być po prostu dobra, skuteczna i emocjonalnie satysfakcjonująca w użyciu. Osobiście sto razy bardziej wolę wdzięczność szczęśliwego użytkownika niż pochwałę jakiegoś „eksperta” architektury.

Jako nauczyciele musimy przygotować młodych architektów do skupienia się na ludzkim aspekcie i skutkach tego, co tworzą, a nie zagubić się w naukowych, abstrakcyjnych bardziej (lub mniej) estetycznych gierkach. Eksperymenty możemy zostawić dla tych niewielu mistrzów, którzy potrafią je przeprowadzać; oni

zapewnią innowację i popchną rzeczy naprzód. Wszyscy pozostali powinni być po prostu solidnymi robotnikami, służącymi ludzkim potrzebom, nie tylko praktycznym lecz także emocjonalnym. Nie jest to kwestia stylu i wyglądu; jest to kwestia bliskości wobec rzeczywistych potrzeb i oczekiwań. Przypomina to trochę modę: jest *haute couture* i jest *pret-a-porter*. Obie są potrzebne, ale tylko ta druga powinna być proponowana normalnemu użytkownikowi.

Potrzebujemy nowej, dobrej architektury, która jest *pret-a-porter* lub raczej, jak powinniśmy ją nazwać, *pret-a-habiter*. Jestem pewien, że kiedy nowoczesna architektura wreszcie powróci do rozumienia potrzeb „niewykształconych”, zostanie to w pełni zrozumiane i zaakceptowane; różnica między tymi dwoma światami zniknie, a architektura odzyska dobrą reputację w opinii społeczeństwa.

Sławomir Gzell

Szczęściarze? *The Lucky Ones?*

The text describes the fate of four houses designed and constructed for the Muellers (Prague), the Lemkes (Berlin), the Tugendhats (Brno) and the Wittgensteins (Vienna). Each of these houses is an architectural work of art, but their fates were as dramatic as the fate of their owners, as was the epoch. Does this mean that the great buildings and their proud owners were lucky? It is best that we do not try to answer this question, leaving the reader with a description of the events and their own thoughts.

1. W zasadzie można by ten tekst, który ma mówić o właścicielach – inwestorach domów jednorodzinnych i architektach wynajętych do zaprojektowania i wybudowania domu, skomponować w sposób dowolny, jako że przykładów godnych pokazania są tysiące, jeśli nie miliony. Tak więc zawężenie tematu jest konieczne i korzystając z przywileju autora, mogącego napisać, o czym zechce, skupiam się na losach obiektów i ludzi, które bardziej mnie zajęły niż inne.

2. Kim są tytułowi szczęściarze i czemu wyraz ten opatrzony jest znakiem zapytania? Po pierwsze, za szczęściarzy mam tych, którym udało się namówić wybitne postaci życia architektonicznego do zaprojektowania domu, wybitne już w czasie gdy zamówienie było składane. Po drugie, szczęściarzem jest sam budynek, który nie dość, że przybił na nim swą pieczęć ktoś znany, to jeszcze budynek ten nie skończył jako ruina. W obu wypadkach szczęście okazywało się niepełne i ludzie i budynki przeżyły mniej dobre chwile – stąd pytańnik w tytule. W takich bowiem czasach budowano wybrane obiekty, że i one, i ludzie, bywało, nie mogli być pewni ocalenia życia.

3. W Pradze, w latach 1928–1930 Adolf Loos, propagator hasła o tym, że zdobienie budynków ornamentami to czyn kryminalny, na zlecenie Milady i Fran-

ciszka Muellerów, zbudował dla nich dom. Okolica była i jest piękna, nie przeszkadza jej nawet rozrastająca się ulica, osoba wytrwała może na piechotę dojść od willi Muellerów do praskiego zamku. Franciszek Mueller musiał być osobą odważną, skoro zdecydował się na współpracę z Loosem, ale być może poglądy Loosa po prostu zachęcały do współpracy z nim, powiada się też, że do tej współpracy namówił Muellera bliższy mu architekt – Karel Lhota. Dodajmy, że Mueller był doświadczonym przedsiębiorcą budowlanym (firma Kapsa–Mueller), a więc w razie czego umiałby sobie poradzić z architektonicznymi pomysłami, które mu nie odpowiadały. W sumie dzięki tandemowi architekt–inwestor powstało jedno z lepszych przedstawień teorii projektowania nazywanej Raumplan. Ta „planoprzestrzeń” pojawiła się w tym samym czasie co „wolny plan” Corbusiera, ale chyba była od niego bogatsza ideowo: przenosiła projektowanie i w ogóle myślenie o budynku z, jak byśmy to dziś powiedzieli, 2D do 3D. Willa Muellerów składa się jakby z pudełek, jakimi są poszczególne pomieszczenia, we fragmentach przenikających się, zahaczających o siebie, łączących się ze sobą dlatego, że usunięte są kawałki ścian. Do tego dochodzi klatka schodowa, prawie bez ścian, swobodnie przechodząca przez kondygnacje, z podłogami i stropami w dolnych partiach budynku równie swobodnie ułożonymi w przestrzeni. Tej huśtawce poziomów pomaga fakt położenia domu na skarpie. Obrazu dopełniały drogie materiały wykończeniowe ścian i podłóg, meble wbudowane i wolnostojące, dywany i dzieła sztuki, ogród i widoki z tarasów.

Willą należała do Muellerów do 1948 r., kiedy to państwo zrobiło z kapitalistami porządek. W willi instaluje się instytut marksizmu – leninizmu i muzeum, Muellerom pozostają dwa pokoje. W 1951 r. Franciszek zmarł (w czasie operacji przy kotle CO – tlenek węgla?), w roku 1968 odeszła Milada. Rok 1989 – zwrot willi córce Muellerów, która w 1995 roku sprzedaje dom miastu. Trzy lata później remont i otwarcie willi dla publiczności w 2000 r., jako części muzeum Pragi. Czyli budynek przetrwał, jest w stanie znakomitym, ale w czasie dziewięćdziesięcioletniej historii przez lat 50 właścicielom nie służył. Czy uważali się za szczęściarzy? Czy odchodząc w trudnych czasach, wierzyli w powrót domu w ręce rodziny? Nie dowiemy się tego.



1. Müllers villa, Praga, arch. Adolf Loos, foto. SG
2. Müllers villa, Praga, arch. Adolf Loos, model, foto. SG

Willa jest dziś oblegana przez turystów i badaczy historii architektury. Do najciekawszych prac na jej temat należy esej Beatriz Colominy *The Split Wall: Domestic Voyerism*¹. Autorka nazywa otwarte, przenikające się wnętrza willi, sceną i jednocześnie widownią domowego teatru, odseparowanego matowymi szybami okien od zewnętrznego świata. Mieszkańcy i goście byli więc jednocześnie aktorami i widzami, przestrzeń prywatna stawała się publiczną i odwrotnie. Jest to być może sugestia, że życie jest grą, a więc i upadek i szczęście nic nie znaczą, bo po zapadnięciu kurtyny i uszkodzeniu i szczęściarz przebiorą się w codzienny strój i wrócą do rzeczywistości. Gdzie ona jest, skoro nie ma jej we własnym domu, który jest tylko sceną? Być może realizacja teorii Raumplan zapowiadała bardzo wcześnie baumanowską płynną rzeczywistość, a może realizacja ta była zapowiedzią lansowanej przez Tschumiego koncepcji miast – zdarzeń, umieszczającej miejskie aktywności pomiędzy działaniami rozumnymi i przypadkowymi?

4. Teraz dwa domy projektu Miesa van der Rohe, różniące się wielkością, może raczej rozmachem w projektowaniu, ale nie pomysłem. Pierwszy z nich to powszechnie znana willa Greta i Fritza Tugendhatów, zbudowana w latach 1929–1930 w Brnie, drugi to dom Marthy i Karla Lemke z 1933 r., stojący nad jeziorem Obersee w północnej części Berlina. Nikt nie ukrywał, że o ile pierwszy z domów miał być pokazem siły finansowej rodziny Tugendhatów, o tyle drugi, w czasie projektowania, ze względów finansowych ewoluował ku jak najprostszej formie w kształcie litery L. W pierwszym zastosowano trzypiętrową stalową konstrukcję szkieletową, w drugim ograniczono się do wymurowanego z cegły parteru. Jeśli chodzi o wnętrza (współautorstwo: Lily Reich) to co prawda w pierwszym pojawił się onyks, mahoń, wielkie, ruchome tafle szkła i coś na kształt klimatyzacji, ale w drugim też spotykało się meble z hebanu i kryte skórą – meble te są dziś do oglądania w berlińskim Muzeum Rzemiosła Artystycznego.

Właściciele obu domów nie mieszkali w nich długo. Tugendhatowie zaraz po zajęciu Czechosłowacji przez Niemców w 1938 roku przezornie wyjechali do Szwajcarii, potem do Wenezueli i do Brna nigdy nie wrócili. Lemke mieszkali nad Obersee do 1945 r.

Po Tugendhatach do willi wprowadziło się ge-

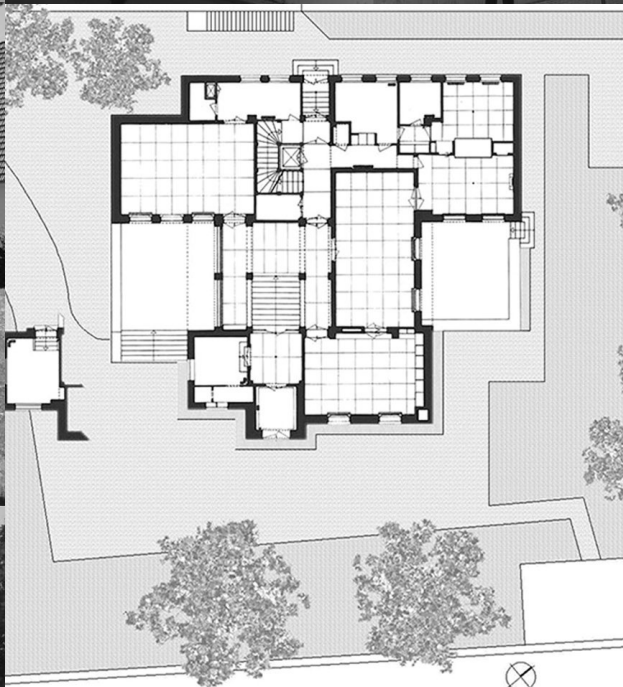
stapo, potem wojsko rosyjskie, sanatorium, nawet szkoła tańca – nikt domu nie oszczędzał. Na szczęście remont w latach 2010–2012 udał się znakomicie, a dom trafił na listę zabytków UNESCO.

Po państwie Lemke do domu wprowadziła się także Armia Czerwona, urządzając w nim garaż. W latach 60. w domu pojawia się nowy gospodarz, Stasi, przerabiając go co jakiś czas w zależności od tego, co się tam miało znajdować: pralnia, kuchnia, mieszkanie. Od końca lat 80. domem opiekowało się miasto, a obecnie specjalnie powołana fundacja, która budynek odrestaurowała.

Tak więc obydwie domy Miesa van der Rohe przetrwały najgorsze czasy, w których pozbawiono je prawdziwego gospodarza. Miały szczęście, nazwisko autora w połączeniu z architektoniczną jakością budynków zrobiło swoje. Zatriumfowała umiejętność stosowania minimalnych w formie sposobów wprowadzania zmian przestrzeni, tak, żeby i to, co jest ograniczane i to, od czego się odgradzamy, stawało się dziełem sztuki architektonicznej. Mamy płaszczyzny podłogi i sufitu, ale już ścian w tradycyjnym rozumieniu jest niewiele, zastępują je ściany szklane, umożliwiające płynne łączenie domu z ogrodem i z dalszym krajobrazem, którego widoki mogą z kolei zastępować wieszane na ścianach obrazy. Przez szklane ściany wpada do wnętrza słońce i przesuwając się po znajdujących się wewnątrz meblach i przedmiotach, tworzy wewnętrzne krajobrazy na podłodze i ścianach z ich sylwetek bądź cieni. Nawet taki detal, jak drzwi mające wysokość kondygnacji, wpływa na odbiór wnętrza, staje się bardziej monumentalne i pozbawione niechcianych przez architekta podziałów poziomych.

Historia obu domów kończąca się, póki co tak dobrze, w roli szczęściarza ustawia nas, odwiedzających budynki dla ich podziwiania i studiowania. Można je fotografować, rysować, dotykać, może głaskać i obwąchiwać. Wzbudzają szacunek i sympatię. Niech tak trwa. I w przypadku obu budynków nie musimy pamiętać o zręcznej zamianie modernistycznego „less is more” na „less is bore”, bo nie jest.

5. W tym samym mniej więcej czasie jedynie kilka lat wcześniej, bo między 1926 a 1928 rokiem, architekt Paul Engelman, uczeń Adolfa Loosa, buduje w Wiedniu dom dla Margarethe Stoneborough, siostry



3. Lemkes house, arch. Mies van der Rohe, widok od wejścia, 4. Lemkes house, widok od ogrodu, 5. Lemkes house, ogród, 6. Wittgenstein House, arch. Paul Engelman, 7. Wittgenstein House, rzut parteru, 8. Wittgenstein House, elewacja, foto. SG



9. Tugendhats villa, Brno, arch. Mies van der Rohe, widok od strony wejścia,
z10. Tugendhats villa, Brno, arch. Mies van der Rohe, widok od strony ogrodu, foto. SG

Ludwiga Wittgensteina. Nie trzeba przypominać, kim była cała czwórka osób zainteresowanych budynkiem, możemy sobie za to wyobrażać owe dyskusje o tym, co i jakie ma być w budynku, echa tych dyskusji dotarły do nas zresztą. Wystarczy wspomnieć, że projekt zamówiono w roku 1925, Engelman narysował trzy przenikające się bloki, Ludwig Wittgenstein skoncentrował się na detalach jak drzwi, klamki, kaloryfery, okna, a także metalowe zasłony do nich (150 kg. każda), podnoszone i opuszczane pod podłogę za pomocą specjalnie wymyślnego mechanizmu, i nie ustępował w dyskusjach ani na krok, aż do zupełnego wyczerpania rozmawiających. Pilnował też właściwych według niego związków pomiędzy wszystkimi elementami budynku. Stąd np. takie, a nie inne rozstawy okien czy proporcja ilości i wielkości otworów okiennych do pełnej ściany. Być może chciał zobaczyć, jak w przestrzeni wygląda jego myśl, że ideałem jest pewien chłód, że budynek powinien tworzyć jedynie tło dla namiętności ale nie ingerować w nie, co mogłoby się zdarzyć, gdyby jeden z elementów domu dominował nad innym, będąc zbyt zauważalny. Problematykę zwykłości, o jakiej pisywał w traktatach filozoficznych i filologicznych, w budynku realizował przez wykrywanie nonsensów i doprowadzanie wszystkiego do porządku. Z aforyzmu, aby „nie pytać o znaczenie, ale o użycie”, zrodził się być może generalny pomysł na układ wnętrza w postaci architektonicznej promenady. Wszystko było wspaniałe (choć drogie nawet dla tak zamożnej rodziny, jak Wittgensteinowie). Wszystko było tak wspaniałe, że gdy rodzina celebrowała ukończenie domu, najstarsza siostra Ludwiga stwierdziła, iż jest to raczej mieszkanie dla bogów, nie dla kogoś tak nieznaczącego jak ona. Reszta rodzeństwa (Ludwig miał siódmiorgo sióstr i braci, z których dwóch popełniło samobójstwo) także domu nie polubiła. Ludwig (po zastanowieniu?) znajdował dom zbyt surowy, mimo że tak dobrze „dobrze ułożony”. Ale taki wynik własnej aktywności architektonicznej, czyli idealnie chłodny budynek, dzięki któremu mógł sprawdzić prawdziwość tezy o konieczności istnienia obojętnego tła dla namiętności życia, nie zmienił jego poglądów filozoficznych.

Po wojnie dom zajęli Rosjanie na koszary i stajnie, co od razu mówi o stanie, w jakim się znalazł. Wyjścia Rosjan z Austrii Wittgenstein nie doczekał,

mieszkał zresztą daleko, w Cambridge. W 1968 r. pojawił się zamiar rozebrania domu po sprzedaży, ale został uratowany przez wiedeńską komisję do spraw zabytków i w roku 1971 wpisany na ich listę. W 1975 r. został ośrodkiem kultury bułgarskiej, dzięki czemu, zwiedzając budynek, możemy oglądać wystawy ludowych malarzy bułgarskich, uczestniczyć w imprezach na podobnym poziomie i przysiąść na meblach z domu towarowego.

Historia Domu Wittgensteina, jak nazywa się go w Wiedniu, jest więc dość przygnębiająca. Odnosi się wrażenie, że dla autorów i właścicieli ważny było samo projektowanie domu, że dom był rodzajem zabawki a jego budowanie rodzajem zabawy. Zamieszkiwanie, które jest przecież sensem budowania za bardzo ich nie obchodziło. Wittgensteinowie byli trochę jak dzieci obdarowane przez los wielkimi klockami lego i składali je, odrzucając wszelkie instrukcje jak się z klockami obchodzić. Zaryzykowali, udało się zbudować to, co chcieli, ale wtedy przyszło rozczarowanie. Trudno więc ich nazwać szczęściarzami – przynajmniej jeśli chodzi o tę sprawę.

6. Na czterech opisanych historiach nie należy tworzyć żadnych uogólnień, to mówi ostrożność naukowa. Ale spróbować można wyciągać wnioski o statusie publicystyki. A więc wszystkie trzy domy wyróżniają się w architektonicznym krajobrazie XX w. Kiedy powstawały, były bez wątpienia dziełami sztuki, a mimo to w czasie swojego istnienia nie cieszyły się permanentnie szacunkiem. Nie stały się także lokatą kapitału, za to mianowano je wreszcie, po dramatycznych perturbacjach, pomnikami myśli architektonicznej. Właściciele mieli mniej szczęścia, nikt z nich nie doczekał tej chwili. Czy zostawiali swoje domy z uczuciem przegranej? Tego się nie dowiemy. Czy więc nie mieli się za szczęściarzy? To też pozostanie tajemnicą Wittgensteinów, Lemke, Meullerów i Tugendhatów.

1. B. Colominy, *The Split Wall: Domestic Voyeurism*, [w:] *Sexuality & Space*, Princeton Architectural Press, New York 1992.

Zvi Hecker

Dom jest miastem A House is a City

The article raises the question why the architects of the 19th century so successfully faced the challenge of the unprecedented enlargement of the main European cities and compares their achievements to the poor performances of the twentieth century architects.

The article suggests that the 20th century architecture education had not prepared the architects for the future task.

Pamiętam ciekawą opowieść o królu, który nie nawidził małych rzeczy i żądał, aby w jego małym królestwie budowano największe domy na świecie. Ponieważ domy były wybudowane bardzo wysoko, niektórzy mieszkali ponad chmurami, a inni poniżej nich. Ci, którzy mieli szczęście żyć ponad chmurami, rozbudowywali swoje domy, zacierając tych, mieszkających poniżej. Wśród tych pierwszych był król, którego pałac został zbudowany nad największą chmurą. Musiały powstać drogi łączące go z innymi chmurami i domami. Musiały również zostać zbudowane sklepy i liczne budynki publiczne. Ostatecznie niższe miasto zostało całkowicie porzucone, ponieważ nikt nie chciał żyć w cieniu górnego miasta.

Ta historia może całkiem nieźle posłużyć do zilustrowania naszej nieodpowiedzialnej postawy, sposobu, w jaki wykorzystujemy naszą planetę Ziemię, plądrując jej zasoby i niszcząc jej piękno, gotowi porzucić ją, gdy tylko inny wygodny środek stanie się dostępny.

Przyczyny naszego postępowania mogą być ekonomiczne, polityczne i kulturalne, ale my, jako architekci, musimy przyznać, że to, co i jak budujemy, jest bezpośrednim wynikiem edukacji, którą zapewniały szkoły architektoniczne w XX wieku. Nie było żadnej zachęty do studiowania architektury jako sztuki miej-

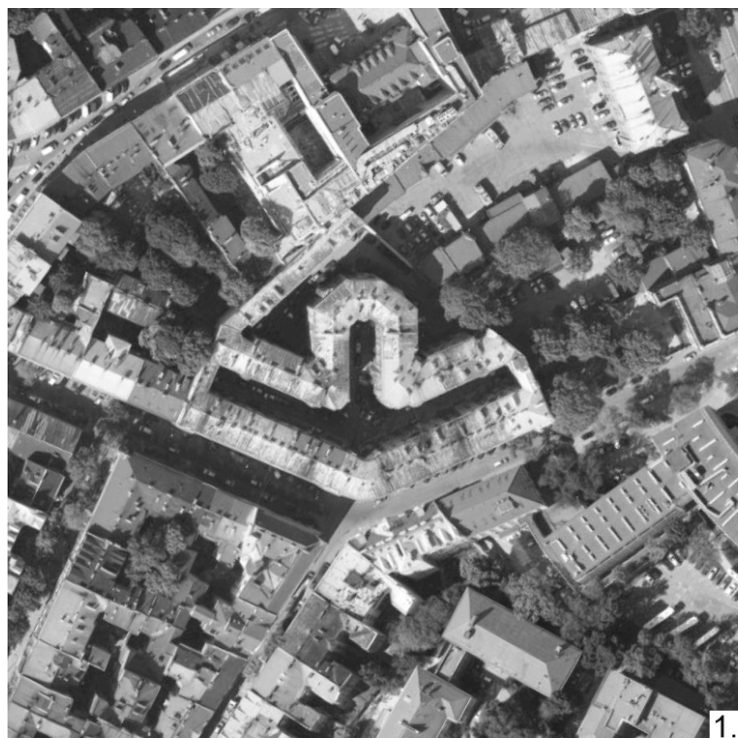
skiej. Ten temat zakończył się wraz z odejściem ostatniego ucznia ze szkoły Otto Wagnera w Wiedniu; Jože Plečnika. Później dokonał on wspaniałych interwencji w miejskiej tkance Lublany.

Natomiast niesławny Bauhaus pod kierunkiem Henryka Van de Velde, Waltera Gropiusa i Ludwiga Miesa van der Rohe, z takimi nauczycielami jak Paul Klee, Wassily Kandinsky i Marcel Breuer, nie wyprodukował ani jednego znanego architekta, podobnie jak nie wzbudził on szczególnego zainteresowania planowaniem miasta. Walter Gropius na Harvardzie i Mies van der Rohe w MIT nie uzyskali wcale lepszych rezultatów.

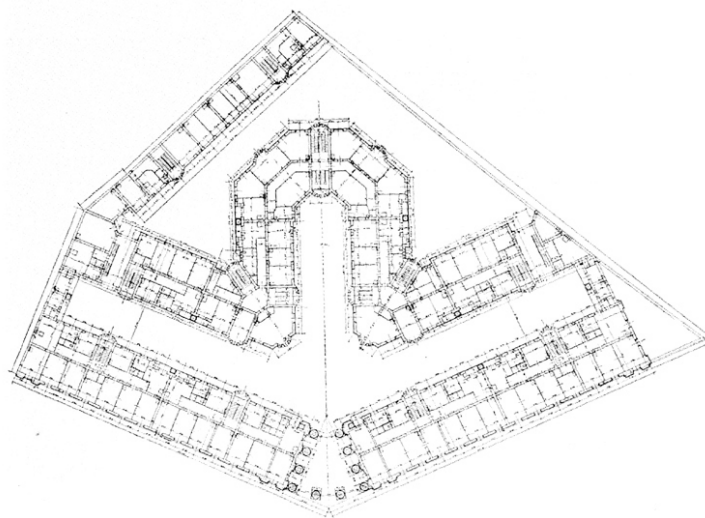
Celem edukacji architektonicznej jest oczywiście przygotowanie architektów do ich przyszłych zadań. Według Adolfa Loosa architekt jest „kamieniarzem biegłym w łacinie”. Jednakże szkoły architektoniczne w XX wieku nie nauczyły ani murarstwa, ani łaciny, koncentrując się zamiast tego na metodach konstrukcyjnych, a ostatnio na „kreatywności” i „wyobraźni”. Nie można jednak nauczyć kreatywności i wyobraźni, ponieważ nikt nie wie, czym są te nieuchwytnie właściwości. Ponadto kadra akademicka szkół architektonicznych nie może składać się tylko z tych obdarzonych bujną wyobraźnią i niezwykle kreatywnością.

Szkoły architektoniczne naprawdę nie potrzebują za nauczycieli geniuszy, ale specjalistów, którzy potrafią wyjaśnić i przekazać to, czym jest zawód architekta, a także historię architektury, podstawowe metody budowlane, ekonomię środków, ludzką i miejską skalę, nasze globalne zasoby, a przede wszystkim odpowiedzialność architektów wobec społeczeństwa. Te przedmioty wymagają inteligentnych specjalistów, potrafiących uświadomić studentom złożoność architektury. Wyobraźnia i kreatywność studentów rozwijają się na żyznym gruncie wiedzy. Wiedza jest przecież istotą edukacji.

Moim zdaniem niepowodzenie edukacji architektonicznej jest najwyraźniej widoczne w naszym zbudowanym środowisku, a dokładniej w naszych miastach. Porównanie wyników XIX-wiecznej ekspansji wszystkich głównych miast europejskich z rozprzestrzenianiem się i rozbudową tych miast w XX wieku w oczywisty sposób wskazuje, że te drugie zostały opracowane przez architektów, którzy nie byli przygoto-



1. 2.
3.



Dom Pracowników PKO Kraków, 1923–1925, architekt Adolf Szyszko-Bohusz: 1. Widok z lotu ptaka, źródło: Imagery ©Google. Map data ©2016 Google, 2. Plan parteru, 3. Widok na wewnętrzny dziedziniec, źródło: Michał Wiśniewski, Adolf Szyszko-Bohusz, Instytut Architektury, Kraków 2013

wani do tego zadania. Paryż, Barcelona, Wiedeń, Moskwa, Madryt, Berlin zostały w XIX wieku rozbudowane przez architektów, którzy mieli niezbędną wiedzę fachową, szeroką wiedzę techniczną i pomysłowość potrzebną, aby włączyć do miejskiej tkanki takie nowe technologie jak kanalizacja i gaz, za którymi podążyły wkrótce radio, telefon, elektryczność i tramwaje. Były to rewolucyjne zmiany i każdy może zobaczyć, jak dobrze zostały wcielone. Nawet dziś plany Barona Haussmanna w Paryżu i Ildefonsa Cerdà w Barcelonie dostarczają nam świetnych przykładów.

XX-wieczny architekt opuścił szkołę architektoniczną nieprzygotowany do tego zadania, zindoktrynowany za pomocą autokreacji Le Corbusiera, a nie dokładnej wiedzy Camillo Sitte.

Znaczna część najnowszej edukacji architektonicznej dotyczy czegoś specyficznego, niepowtarzalnego, zamiast pospolitego i zwyczajnego, a więc właśnie tych elementów, które ostatecznie tworzą to, co nadzwyczajne. Dom fletysty i jego psa towarzyszącego pochłonął energię wielkich umysłów wielu szkół architektury¹.

Jeśli zależy nam na przyszłości naszych miast, najpierw musimy zmienić edukację architektoniczną. Architekci muszą zrozumieć, że ich misją jest odpowiedzialność wobec społeczeństwa. Trzeba to zrobić poprzez adresowanie i łączenie inicjatyw inwestorów ze społecznymi potrzebami. Nie da się tego osiągnąć w ramach dzisiejszych programów obowiązujących w większości szkół architektonicznych.

Architektura ma najdłuższą tradycję ze wszystkich sztuk; zawsze zajmowała się ona budowaniem domów w celu stworzenia miasta. To zadanie jest istotne również dziś.

Gmach PKO, zaprojektowany przez Szyszko-Bohusza w 1926 roku w Krakowie, jest, moim zdaniem, jednym z najwspanialszych przykładów tego, jak dom staje się miastem.

1. Hans Hollein na Universität für angewandte Kunst Wien był wyjątkiem, dostarczając studentom najlepszych przykładów urbanistyki na świecie.

Dariusz Kozłowski

Dom pod gwiazdami albo pochwała różnorodności ***The House under the Stars or the praise of diversity***

The need for originality in art and architecture has replaced the need for beauty. Somewhere close to these categories, there is also a category of the need for spatial order as opposed to diversity. These issues can be seen in the project of an architectural event: The Children's Village in Oświęcim; International Collaboration Project.

1. Modernistyczna kontynuacja klasycyzmu

Nie oglądając się na zbyt odległą przeszłość architektury, można powiedzieć, że tendencje zmierzające ku idei uporządkowania świata i pragnienie swobodnych uformowań czy może malowniczości kształtów istniały zawsze, w cyklicznych przebiegach, kolejnych lub równoczesnych. Istniały także miejsca, obszary lub okresy, kiedy nie zwracano na to uwagi. W każdym razie definicja architektury: Architektura to sztuka kształtowania przestrzeni, stała się własnością i dobrem ogólnym, i próbując tworzyć nowe, nie dyskutujemy z nią. Mimo iż nie wiemy, co to jest sztuka, i nie wiemy, co to jest przestrzeń. A jednak ta, pełna pychy, definicja nie mówi nic o ważnej potrzebie człowieka, o potrzebie porządku. A może architektura to sztuka porządkowania przestrzeni? Albo może jednak architektura to sztuka demolowania przestrzeni?

Określenie *sztuka kształtowania przestrzeni* dla architektury mieszkaniowej oznacza co innego niż dla budowy katedr i pałaców. Problem dostrzegł Le Corbusier i w 1922 r. zareagował projektem przebudowy Paryża. Projekt tyleż wizjonerski, co utopijny, niemożliwy do realizacji. Posiadał jednak wartość w czym innym niż architektoniczna forma. Obrazowo zwrócił uwagę na miasta zarośnięte gęstą strukturą domów, zakładów produkcyjnych, fabryk, stajni, na fatalne warunki sanitarne mieszkańców. „W tym czasie przeciętny pokój był zamieszkiwany przez kilka rodzin, w biedniejszych

dzielnicach Paryża jedna toaleta służyła siedemdziesięciu osobom, a kran z zimną wodą był luksusem. Fabryki i warsztaty ulokowane w środku dzielnic mieszkaniowych wydzielaly z siebie dym i ścieki. (...) Ciągłym zagrożeniem była cholera i gruźlica. Na ulicach w dzień i w nocy trwał wzmożony ruch (...)”¹. Le Corbusier powiedział: „Wszystkie miasta popadły w stan anarchii. Świat jest chory”. Wizja idealnego Paryża wielkiego Francuza była na tyle przerażająca, że spotkała się z totalną krytyką. Nie podnoszono sprawy równie przerażającego porządku tej przestrzeni miasta. A owe zatłoczone zabudową miasta wywołały potrzebę, mówiąc w wielkim uproszczeniu, porządku architektury. Kto odczuwa taki wymóg, nie jest jasne także dziś. Przekonałby się o tym mistrz Le Corbusier, gdyby śledził los kwartału zabudowy mieszkaniowej Modernes Fruges w Pessac (1924), dzieła wczesnego i czystego modernizmu, rzeczy zdewastowanej przez dostosowanie do gustów użytkowników.

W latach 20. i 30. XX wieku, czyli na początku ery architektury współczesnej, powstała wielka liczba projektów osiedli mieszkaniowych, niekiedy utrwalo-nych zrealizowanymi obiektami. Kierując się tym razem do Niemiec, można dostrzec nurty racjonalistyczne łączące geometryczne dociekania formalne z „pretekstami architektonicznymi” z interesujących twórcę w jakiejś chwili zakresów. Mogły to być idee „nowoczesności” równie dobrze jak szlachetnej przeszłości. Można tu przywołać skrajnie racjonalistyczny projekt osiedla Dammerstock w Karlsruhe (1928) autorstwa Waltera Gropiusa lub dzieło tegoż architekta i Stefana Fischera – osiedle Haselhorst w Berlinie (1928). Inaczej uporządkowana przestrzeń pokazuje berlińskie Hufeisensiedlung zaprojektowane przez Ernsta Engelmana i Emila Fangmeyera (1925) czy zespół budynków Rundlin, w kształcie trzech koncentrycznych okręgów, architekta Huberta Rittera w Lipsku (1930). To ostatnie osiedle przywodzi namysł uformowania i idee znane z historii.

Niestety czas (i marne projekty, niestety zrealizowane) zatarł obrazy i pamięć o tych wzorcach uporządkowanej architektury i świata. Nastąpiło także znużenie monotonią osiedli i przemysłowo wytwarzanej architektury – ogólne znużenie sztuką.



Dariusz Kozłowski, *Dom pod gwiazdami*, akryl

I wtedy nastąpiła era różnorodności – zwana późnym modernizmem. Architekturę późnego modernizmu cechowało zagubienie jasności znaczeń. Także tworzenie indywidualnych reguł, skrajny indywidualizm, brak możliwości porozumienia mówiących różnymi językami.

2. Wioska dziecięca i Dom pod gwiazdami

Koncept *Wioski dziecięcej* w Rajsku k. Oświęcimia (oficjalna nazwa: The Children's Village in Oświęcim; International Collaboration Project, 1991) powstał w atmosferze wielu inicjatyw architektów owych czasów, tworzących teoretyczne projekty dla ćwiczeń intelektualnych i projektowych, publikowanych, by zainteresować krytyków i... świat!

Jednym z takich wydarzeń była realizacja inicjatywy Janusza Marszałka lokalnego rezydenta międzynarodowej organizacji S.O.S. Kinderdorf, w kraju Fundacji MAJA organizującej „wioski”, zespoły domów rodzinnych dla sierot w Polsce. Wydarzenie, jak się okaże w przyszłości, będzie także grą intelektualną i projektową, bez szans na realizację. Stroną organizującą projekt zajął się Tomasz Mańkowski, kierownik Katedry Architektury Mieszkaniowej Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej. To on stworzył zarys koncepcji zespołu domów wraz z obiektami towarzyszącymi. Nie bez wpływu na atmosferę towarzyszącą projektowaniu domów miała lokalizacja wioski: poblize Oświęcimia i obozu Auschwitz, a także patron tej Wioski dziecięcej – doktor Janusz Korczak zamordowany w 1942 r.

Przewidywano 12 domów, każdy dla 6–8 dzieci o skromnej powierzchni 150 m². Program przewidywał: dwa pokoje jednoosobowe (10 m² każdy), trzy pokoje dwuosobowe (15 m² każdy), sypialnię i łazienkę dla matki domu (20 m²), pokój dzienny (30 m²), kuchnię (29 m²), dom dla asystentki matki domu, nazywanej „Ciocią” (15 m²), dwie łazienki dla dzieci (15 m²).

Ważną decyzją przestrzenną było założenie projektowe całości „zespołu mieszkaniowego”: domy zostały zlokalizowane na obszarze kwadratu o wymiarach 104x104 m o czterech działkach na każdym boku. W ten sposób uzyskano 12 działek i wewnętrzny ogród o wymiarach 48x48 m. Kwadratowe, isticie klasycystyczne założenie otaczał szpaler drzew, a całość uzupełniała droga kołowa otaczająca, i osiowo zlokalizowane obiekty towarzyszące, mieszczące pomieszczenia ad-

ministracyjne i gościnne. Odnosi się wrażenie, że założenie projektowe prezentowało raczej ogólną ideę zapisaną schematycznie niż skończone opracowanie, mimo iż możliwość realizacji projektu zapowiadała konkretna lokalizacja uzgodniona z władzami architektonicznymi. Idea formy wioski dziecięcej miała zapewnić jednakowe warunki przestrzenne dla wszystkich domów. W rzeczywistości miejsca poszczególnych domów oferowały różne ułożenie w stosunku do stron świata (warunki nasłonecznienia) i pozornie jednakowe ułożenie w stosunku do wewnętrznego ogrodu. W projekcie osiedla zapomniano zupełnie o samochodach!

Do gry zaproszono architektów ze świata i Polski. Architekci pracowali społecznie. Lokalizacje szczegółowe domów wybrano losowo. W wydarzeniu architektonicznym wzięli udział: Fumihiko Maki z Tokio i Kan (Mikihiro) Mimura z School of Art and Design University of Tsukuba; Mario Botta z Lugano i Aurelio Gaffetti z Bellinzony; Gianni Fabbri i Gianugo Polesello² z Istituto Universitario di Architettura di Venezia; Gerhard Dürschke z Düsseldorfu i Stefan Scholz z Berlina. Oraz architekci z Krakowa, z Katedry Architektury Mieszkaniowej Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej: Tomasz Mańkowski, Maria Mańkowska, Zofia Nowakowska oraz Dariusz Kozłowski. Wyniki prac zaprezentowano w licznych publikacjach³.

Podróż po *Wiosce dziecięcej* wygodnie jest zacząć od domu z racji usytuowania w narożnikowej działce i wyrazistości formy, co czyni rzecz zwracającą uwagę. Autorem jest naturalnie Mario Botta. Jest rok 1993, Mario Botta jest znanym architektem, twórcą licznych domów jednorodzinnych, w tym może najbardziej znanego w Stabio, *Casa Rotonda* (1980–1982), w Ticino, w Szwajcarii. Autorstwo domu w Rajsku jest rozpoznawalne, jak zazwyczaj. Wizja domu należy do zbioru projektów domów Botty eksplorujących geometrię walca jako „pretekst” architektoniczny. Ta idea będzie wykorzystywana wielokrotnie i kontynuowana nie tylko w projektowaniu domów jednorodzinnych. Tu walec został nazwany przez autora „wieżą”. Dom jest okazały i to go wyróżnia. Kompozycja podporządkowana jest osiowości przekątniowego założenia; działka jest narożna, i tak umieszczone wejście. „Oś funkcjonalna i przestrzenna rozmieszczenia wnętrza budynku skupiona jest wokół centralnego otworu w celu umożliwie-

nia komunikacji wizualnej pomiędzy dwiema naziemnymi kondygnacjami⁴, co wspomaga także integrację życia w domu, wyjaśnia autor projektu. Wnętrze, na wszystkich kondygnacjach, jest dokładnie symetryczne. Trzy kondygnacje nadziemne (jedną podziemną) uzupełniono tarasem dachowym otoczonym murem, z okrągłymi otworami „okiennymi”. Forma budynku realizuje pomysł szwajcarskiego architekta dotyczący właśnie rozwiązania okien. Okna rozumiane jako prostokątny otwór w ścianie z pobłyskującą szybą ukrytą w grubości muru. Otwory ukrywające okna nie są prostokątne, ukrywają przeszklenia gdzieś w głębi bryły. O materiale budowlanym, a można było się spodziewać bloczków betonowych, opis milczy. Jak się wydaje, silna forma architektoniczna domu, o cechach obiektu monumentalnego, zupełnie nie jest zainteresowana sąsiedztwem innych budynków. W zespole różnorodnych form niekiedy o niewykształconej osobowości pełni rolę porządkującego znaku.

Ideę domu projektu Gianugo Polesello i Franciso Polesello zbudowano na zupełnie innej koncepcji. Jest to dom dwukondygnacyjny, nie licząc jednej kondygnacji podziemnej.

„Architektura domu jest (może być to jest nieuniknione) metaforą »Villa Italiana« na polskim gruncie; korzystanie z pergoli, integracja między wewnątrz i na zewnątrz, samo pojęcie domu, w ogrodzie, kolumny klasycznej ewokacji itd.”⁵ wyjaśniają autorzy istnienie kolumn i pergoli wśród absolutnie funkcjonalistycznej architektury. Szczególne znaczenie autorzy przywiązują do kolumn, masywnych elementów, które przecież nic nie niosą pełniąc wyraźnie ową funkcję symboliczną związaną ze znaczeniem „Villa Italiana”. Wydaje się, że osiem kolumn pomalowanych na czerwono (co widać także na bardzo estetycznej prezentacji projektu) zdominowało formę obiektu, a z pewnością formę elewacji (fasady?) ogrodowej. Zaprojektowany przez weneckich architektów dom w stosunku do całości formy osiedla – wioski zajmuje pozycję neutralną, wyróżnia się kolumnadą; „Villa Italiana” wśród domów dla sierot brzmi dość surrealistycznie.

Dom autorstwa Stefana Scholza zajmuje miejsce w kolejnym narożniku planu osiedla. Podobnie jak dom Mario Botta ta sytuacja jest wykorzystywana dla stworzenia idei domu rodzinnego w *Wiosce Dziecięcej*.

Trzypiętrowy (plus kondygnacja podziemna) dom zajmuje plan trójkąta powstałego po odcięciu połowy sześcianu; drugą połowę zaznaczono na planie słupami „niby ogrodzenia”. Tak to przedstawia autor: „Miejsce budowy w narożniku północno-zachodnim Wioski Dziecięcej zainspirowało mnie do zaprojektowania domu na planie trójkąta. Wszystkie pomieszczenia w budynku wychodzą w kierunku południowo-wschodnim, z widokiem na centralny punkt miasta”⁶. Najważniejsze pomieszczenia otwierają się na ogród, demonstrują to duże otwarcia przeszkleniami okien. W obiekcie o przekątniowej symetrii wpisanym w narożnik działki i zespołu domów, zauważyć można niesymetryczne umieszczenie wejścia do budynku. Na terenie działki zaprojektowano drzewo. Autor obiektu nie poprzestał na zaprojektowaniu budynku według idei racjonalistycznych; równie ważne było dla niego uczestnictwo w zespołowej grze w architekturę. Obiekt jest integralną częścią całości; jego istnienie poza wioską byłoby niecelowe.

W niełatwym do przeanalizowania i opisania projekcie Gerhard Dürschke przedstawia ideę domu: „Budynek został zaprojektowany w formie konwergicznych kształtów, których głównym składnikiem jest oś skierowana w kierunku północno-wschodniej i centralnej przestrzeni między domami jednorodzinnymi”⁷. Zasada kompozycji domu rozwija się wokół symboliki centralnie umieszczonego stołu, miejsca spotkań. Dwukondygnacyjny budynek, z częścią podpiwniczoną, w istocie jest kompozycją swobodną. Linie zabudowy traktuje linię zabudowy bez wielkiej estymy: wyłamuje się z niej.

W następnym narożniku obszaru wioski przedstawił projekt domu Kan (właściwie Mikihiro) Mimura. Japoński architekt pragnie rozwiązaniem architektonicznym domu rozwiązać problem społeczny dzieci pozbawionych macierzyństwa, zamieszkujących domy w *Wiosce Dziecięcej*. „Wieża, Tunel bramowy i formacje zewnętrzne są ucieleśnieniem łatwego rozpoznania »Mój dom« i »Mój pokój«, jak również »Innych domów«, jako pierwszego kroku i identyfikacji wśród solidarności”⁸. Skomplikowana bryła obiektu składa się z drobnych (takie wrażenie można odnieść) elementów kubaturowych. Szereg sześciu elementów, wąskich, ok. 3 m szerokości, nierównej wysokości przy-

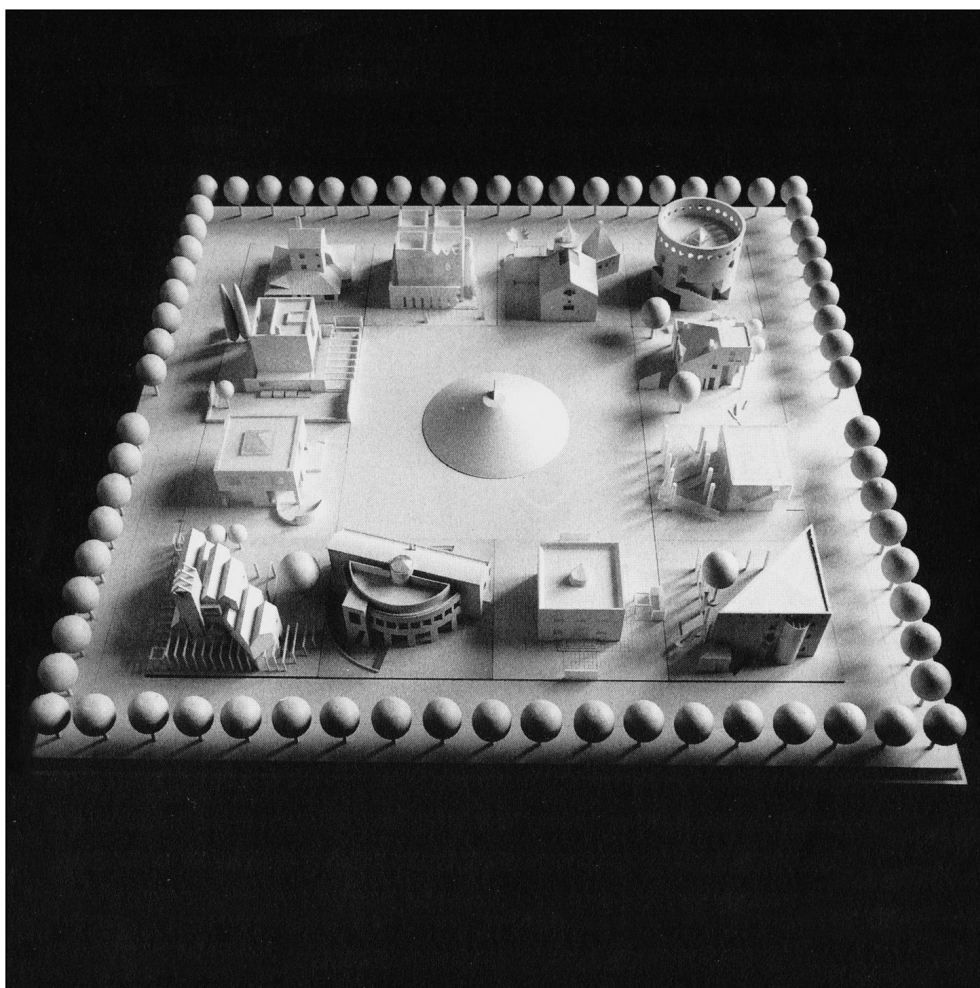
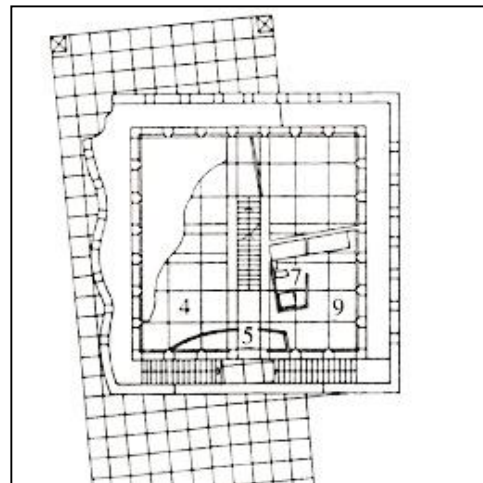
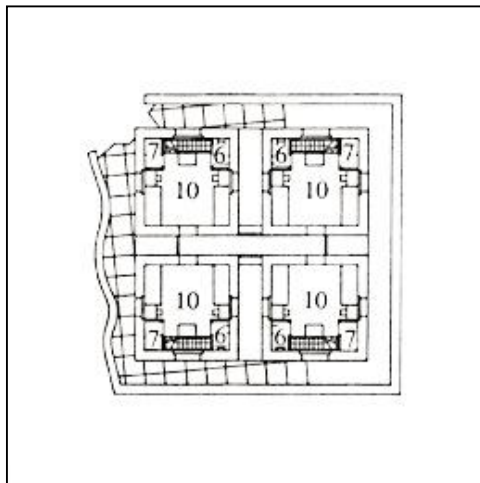
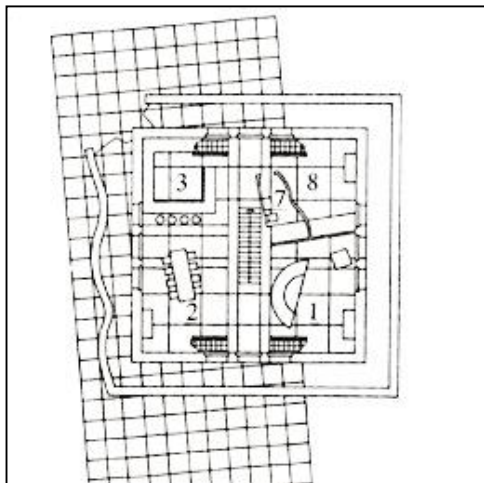
kryto dwuspadowymi dachami. Bryłę uzupełnia wyższa wieża mieszcząca także klatkę schodową. Raczej swobodny układ całości wyróżnia się zdecydowanie z całego układu domów. Trudno powiedzieć czy zakłóca porządek rzeczy architektonicznych; trzeba przypomnieć, że projekty domów rodziły się bez informacji o sąsiedztwie i naturalnie o całości układu, a jedyną wytyczną porządkującą była obowiązująca linia zabudowy.

Aurelio Galfetti łączony w czwórcę: Luigi Snozzi, Livio Vacchini, Aurelio Galfetti, Mario Botta, z racji miejsca pracy i życia w szwajcarskim regionie Ticino, pracy jako kontraktowi profesorowie w École Polytechnique Fédérale de Lausanne, racjonalistycznym podejściu do architektury i betonu – przedstawił projekt obiektu oparty na niezwykle zdyscyplinowanej idei o widocznych tendencjach minimalistycznych. Zasadę rozwiązania funkcjonalnego (i formalnego!) zwięźle przedstawia autor: „Budynek jest podzielony na dwie części; dolna część – dzienna, całkowicie otwarta, i górna część z zamkniętymi pokojami skierowanymi w kierunku wnętrza”⁹. Funkcje rozłożono na czterech kondygnacjach, jednej podziemnej (przestrzeń wspólna do pracy) i trzech nadziemnych. Szczegółowo rozwiązano otoczenie domu zespolone funkcjonalnie z mocno przeszklonym parterem dzieląc je na cztery strefy; wejściową, taras z pergolą przed domem, ogród kwiatowy, warzywniak; uzupełnia to ogród na dachu. Wydaje się jednak, że architektowi chodziło nade wszystko o efekt formalny: na lekkiej podstawie zbudował sześcian – czystą, silną formę. To wrażenie potęguje fakt zupełnego braku okien! Przeciwnie elewacje rozcinają jedynie duże pojedyncze, prostokątne otwory. To one kryją na bocznych płaszczyznach przeszklenia okien. Całość projektu domu rozwiązano z elegancją znana innych zrealizowanych projektów Aurelio Galfettiego, nie unikając zabawy w symetrię. W zespole obiekt zachowuje powściągliwość; nie odwraca uwagi od sąsiedztwa, zostawia komentarz na temat swojego kształtu dla znawców architektury lapidarnej.

Kontynuując podróż wokół Wioski Dziecięcej w Rajsku, dotrzeć można do kolejnej działki narożnej. To miejsce przewidziano dla projektu domu Fumihiko Maki z Tokio, laureata Nagrody Pritzкера w 1993 roku. „Dom Dziecka prezentuje niepowtarzalny graficzny wi-

zerunek domu; jego centralna wieża ma wyrazić coś niezwykłego o strukturze rodziny. Ponieważ brak równowagi pomiędzy górnymi i dolnymi częściami, dom zarówno potwierdza nasze oczekiwania »domu«, jak i zadaje pytania o konwencjonalną definicję »rodziny«”¹⁰ – raczej komentuje niż wyjaśnia architekt. Dom jest „naturalnie oryginalny”, jeśli to coś opisuje. Obiekt składa się z trzykondygnacyjnej wieży przekrytej dwuspadowym dachem, otoczonej parterową podbudową z rozległym spadzistym dachem. „Tradycyjna” całość prezentuje delikatnie zdekomponowaną spójność formy nieznajdującej, jak się wydaje, odniesień do rodzimych regionalizmów. Architekt poprzestał na zaprojektowaniu domu, nie troszcząc się o jego otoczenie. W zespole domów wioski dom autorstwa Fumihiko Maki może zająć pozycję obiektu istniejącego tu zawsze, a może tylko od dawna w symbiozie z miejscem, niekoniecznie z nowym architektonicznym kontekstem.

Gianni Fabbri poprzedził projektowanie domu analizą architektury przeszłości domu: „W mojej opinii konieczny jest powrót do pradawnych elementów domu, do niemal rytualnego charakteru przestrzeni domowej i organizacji domu jako historii pochodzącej od wieków, wieloletniej tradycji. Historia jest pytaniem, które zaczyna się od wejścia”¹¹. Wydaje się to założeniem słusznym i interesującym, lecz zagadnienie można uzupełnić pytaniem: Domu z jakiego miejsca świata? Tak czy inaczej problem wydaje się bardziej realny niż poszukiwanie odniesień do „Villa Italiana”. Wydaje się, że architekt umieścił w projektowanym obiekcie dwa światy. Parterowa bryła na planie prostokąta, podpiwniczona, zadaszona wielkim dwuspadowym dachem jest możliwa do uznania jako „tradycyjny dom” jest umieszczona w głębi działki, od strony ogrodu. Mieści pokoje mieszkańców. Od frontu trzy częściowy parterowy obiekt, powiązany w całość krótkim łącznikiem zawiera równej wielkości pomieszczenia: na osi hall, po bokach pokój dzienny i kuchnia z jadalnią. Tu rozważania architekta na temat tradycji kończą się. Na osi budynku nad hallem zaprojektowano element doświetleniowy, rodzaj wieży o formie przypominającej spiralny minaret z Samarry. Obok nad kuchnią zaprojektowano dach w kształcie piramidy. Taras na dachu pokoju dziennego ozdobiono na osi pomieszczenia czymś, co autor pomysłu nazywa „palmą albo liściem”, wklęsłą formą



umieszczoną na kolumnie. Urządzenie służy do zbierania wody deszczowej przeznaczonej do zasilania fontanny. Krótko mówiąc, jakiś rodzaj regionalizmu wzbogacono formami ludycznymi, co może spodobać się zamieszkującym dom dzieciom. Lecz domu nie konsultowano z ich przyszłymi mieszkańcami. Inne domy też milczą na temat takiej estetyki.

Dom w Wiosce dziecięcej w Rajsku koło Oświęcimia projektu Dariusza Kozłowskiego autor nazwał: *Dom pod gwiazdami*. Tym razem nazwa nie odnosi się do kształtu budynku, jest przełożeniem wprost do problemów wolności i moralności poprzez myśl Immanuela Kanta: „Niebo gwieździste nad nami, prawo moralne we mnie”. Zaproponowano materiał budowlany: to mocno wypalona, drogowa cegła klinkierowa o fioletowych przebarwieniach, co jest odniesieniem do idei „szczerości” materiału zgodnie i ideami neobrutalizmu. Budynek ma trzy kondygnacje nadziemne i, jak zazwyczaj, jedną poziomą, a także cztery „wieże” wznoszące się na bazie otaczające je bazy. Jest oczywiste, że wieże zawierają pokoje dzieci ustanawiając w ten sposób pewnego rodzaju ich autonomiczność. Proponowane detale architektoniczne służą zacieraniu oczywistości obrazu domu: okna nie przypominają normalnych, prostokątnych otworów okiennych, mury tu i ówdzie ulegają destrukcji. Dom dzieci winien być nieco baśniowy, rozbudzający wyobraźnię i umożliwiający podróże w znane i nieznane obszary wyobraźni. Jak się wydaje, w przestrzeni wioski Dom pod gwiazdami nie epatuje nadmiernym wyróżnianiem się; gabaryty domu utrzymują dyscyplinę porządku brył zabudowy. Forma pozostaje oryginalna (mimo nacisków organizatora imprezy by uczynić budynek bardziej „normalnym”). Pozostaje nadzieja, by uznać, że „Architektura to jest budowanie rzeczy fikcyjnych, by wyglądały jak prawdziwe”.

3. Różnorodność i oryginalność

Pewne jest, że architekci i ich dzieła, domy w Wiosce Dziecięcej, mówią różnymi językami. Zostali zaproszeni do wspólnego dzieła. Scementowani także ideą potrzeby niesienia pomocy osieroconym dzieciom. I faktem, wykorzystanym marketingowo przez inwestora, lokalizacji *Wioski Dziecięcej* w sąsiedztwie Oświęcimia, miejsca obozu zagłady Auschwitz-Birkenau.

Plan wioski, a ściślej mówiąc, plan części założenia wioski przeznaczonego na lokalizację domów może przypominać projekty modernistycznych założeń z początków ich istnienia. Może także kojarzyć się z założeniami przestrzeni idealnych z przeszłości. Ale wypełniony planami domów może przypominać raczej wystawę mieszkaniową na osiedlu Weißenhof zorganizowaną w 1927 r. w Stuttgarcie. Tam dominacja indywidualizmu nad potrzebą porządku była oczywista: w wydarzeniu brali udział najwybitniejsi architekci Europy. Także mówili różnymi językami architektury i nie próbowali się porozumieć.

Projekty domów wioski w Rajsku przemawiają skrajnie oryginalnymi ideami realizowanymi poprzez oryginalne formy. Wydaje się, że zapomniano gdzie i dla kogo te domy mają być budowane.

Wioska dziecięca w Rajsku k. Oświęcimia nie powstanie.

1. Alain de Botton, *Architektura szczęścia*, przekład Krzysztof Środa, CZUŁY BARBARZYŃCA PRESS, 2010, s. 239.
2. Poza rozważaniami merytorycznymi należy odnotować: Gianugo Polesello, Honorowy Profesor Politechniki Krakowskiej, inicjator współpracy Istituto Universitario di Architettura di Venezia i Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej, nauczyciel uczestników Studium Doktoranckiego Tempus PHARE.
3. Publikacje w: *Współczesna Architektura Krakowa*, SARP Kraków 1991, katalog i wystawa towarzysząca Sympozjum KBWE na temat „Dziedzictwo Kultury” Kraków 1992; D. Kozłowski – *Projekty i budynki 1982-1992; Figuralność i rozpad formy w architekturze doby postfunkcjonalnej*, Instytut Projektowania Architektonicznego – Wydział Architektury – Politechnika Krakowska, Kraków 1992; Katalog – *Wioska Dziecięca* – Instytut Projektowania Architektonicznego WA PK, Kraków 1992; „International Journal of Theory, Design, and Practice in Architecture”, St.Paul, Minnesota USA, Spring/Summer 1992; 13 Architekten, 9 Länder, 1 Lageplan, „Bauwelt” 1993, nr 4; The Children's Village in Oświęcim – International Collaboration Project „Space Design” 1994, december, nr 353.
4. „The axis model of the functional and spatial arrangement of the building's interior has been arranged around the central opening enabling visual communication between the two ground storeys”.
5. „The architecture of the house is (may be it is inevitable) a metaphor of the »Villa Italiana« type on the polish ground; the use of the pergolas, the integration between inside and outside, the same concept of house in the garden, the columns of classical evocation, etc.”
6. „The situation the building site in the north-western corner of Children's Village, has inspired me to design a house on the plan of the triangle. All the rooms in the building go out in the south-easterly direction, facing the central point of the village”.
7. “The building is designed in the form of converging shapes whose main composition axis is directed toward the north-east and the central space between the family homes”.
8. „Tower, Gatetunnel and Outward-room-formation embody the easy recognition of »My house« and »My room«, as well as of »Other houses«, as the first step of selfconfirmation and identification among the solidarity”.
9. „The building is divided into two parts; the lower day part which is completely open and the upper part with closed off rooms directed towards the interior”.
10. “The Children's House presents unmistakable figurative image of a house; yet its central tower express something extraordinary about the structure of family within. Because the imbalance between upper and lower volumes is slight, the house both confirms our expectation of »house« and questions conventional definitions of »family«”.
11. “In my opinion, it is necessary to back to the primaeval elements of home, to the almost ritual character of home space and organization of home as a story derived from the centuries, long tradition. The story is question begins with the entrance”.

Konrad Kucza-Kuczyński

Mój dom w domu? My Home In a House

The story about my own Home in a downtown multifamily residential (building) in Warsaw began at Hoża street in 1973. At first there were unrealistic and therefore media-based study visions, titled "Open-air museum – Centre", subsequently in 1985 a (solidarity) housing cooperative was established by the employees of Warsaw University of Technology, a project which was completed within the studio of the Faculty of Architecture, and finally it all ended up in a housing estate in a compact downtown (housing) development with 180 individually designed apartments, 4 green, pedestrian courtyards and an underground parking for 150 cars. From 1990 we have lived in a real, friendly community, whereas the neighbourhood revived thanks to tens of restaurants and cafes. The situation now seems similar to that of my vision from 1973. Botton's motto turned to be real.

Architektura domu nie musi ociekać słodyczą ani epatować swojską atmosferą. / .../ Nie ma koniecznego związku między pojęciem domu a miłym wyglądem; możemy przyjąć, że dom to po prostu miejsce udostępniające nam regularnie ważne prawdy ignorowane przez zewnętrzny świat.

Alain de Botton
Architektura szczęścia

Motto z Bottona i widok z okna mego Domu na Hożej na mało przyjazne, za wysokie domy centrum Warszawy, mogłyby jak kontrapunkt budować opowieść o własnym Domu i własnym w nim mieszkaniu. Ale podzielenie się osobistą wiedzą o nim, może ujawnić te bottonowskie „prawdy” wobec otaczającego stołeczne-

go śródmiejskiego szumu. Nie będzie to sucha naukowa refleksja chociaż jej fakty mogłyby posłużyć socjologom miasta.

Opowieść o Domu zaczyna się w 1973 roku: 43 lata temu. W pracowni warszawskiego Wydziału Architektury, tworzymy mało realne z założenia wizje śródmieścia stolicy: „Rozbudowa Politechniki Warszawskiej – rejon Skansen – centrum”¹. Wizja obejmuje powiązany z tradycyjnymi terenami Politechniki kompleks dwóch kwartałów zawartych między Wilczą – Poznańską – Wspólną – Em. Plater, z Hożą między nimi. Ideą funkcjonalną jest przenikanie się potrzebnych dla rozwoju uczelni nowych programów ze śródmiejską zabudową mieszkaniową. „Skansen” był chwytliwą nazwą, ale merytorycznie nie był celnym skojarzeniem – chodziło o realne ożywienie tego miejsca. Ideą przestrzenną był powrót do ścisłej zabudowy obrzeżnej kwartałów jako kontra na jeszcze panujące tendencje zabudowy blokowskiej lub samotnych budynków wysokich. Akceptacją tego sposobu myślenia stało się zaskakujące wchłonięcie tej koncepcji przez opracowywane w tym czasie zasady zabudowy południowego śródmieścia Warszawy². Koncepcja „Skansenu” zaczyna być rozchwytywana przez media. W bożonarodzeniowym „Życiu Warszawy” z 1973 pod szyldem *Młodzi na gwiazdkę starej Warszawie* piszę „Uniwersalny moduł”, prezentując wizję nawiązania nowym modułem zabudowy „36 x 36 m” do tkanki dawnej zabudowy w tym rejonie i takiej szerokości frontów działek. W „Kulturze” z 1974 roku piszę artykuł *Dać życie miastu*³. Marzą mi się na Poznańskiej i Hożej „otwarte do późna w nocy małe restauracyjki przy świecach i kawiarenki o tych przysłowiowych pięciu stolikach”. W autorskiej książeczce z 1982 roku *Czwarty wymiar architektury miasta*, prezentując „Skansen-centrum” cytuję celnego Aleksandra Wallisa: „budowle i przestrzenie centrum powinny obrastać rozmaitymi przejawami życia społecznego, które z czasem będą świadczyć o dziejach poszczególnych zespołów i fragmentów. Chodzi zwłaszcza o poczynania, które stają się symbolami istnienia i prestiżu różnych społecznych środowisk”⁴. Spodobało mi się takie podejście mądrego Wallisa.

Ale do tego momentu opowieści Dom jest tylko fantazją na papierze.

W trzy lata później, w atmosferze narastającego ożywienia politycznego wyrosłego na glebie 1980 roku, w *środoisku* – o którym pisał Wallis – młodych nauczycieli i politechnicznej „Solidarności”, rodzi się koncepcja założenia prawdziwej spółdzielni mieszkaniowej: aby zbudować sobie – swój Dom. Należę do grupy założycielskiej. W kręgu zainteresowania są zapisy w planach z 1973 roku o kwartałach przy Hożej. Spółdzielnia powstaje i przybiera nazwę jak z Bottona: „Idealne Mieszkanie”. Projekt powstaje w pracowni uczelnianej od 1985 roku: to koncepcja na terenie 0,9 ha, 180 mieszkań, 150 miejsc podziemnego parkingu i lokale użytkowe przy ulicach⁵. Ideą funkcji jest struktura czterech zielonych dziedzińców i wyłączenie z nich ruchu pieszego, a dopuszczenie jedynie okazjonalnego, technicznego; kołowy zepchnięty jest pod ziemię. Dzisiaj to standard – wtedy, w 1985 roku biurokratyczne kłopoty z akceptacją i zatwierdzeniem, szczególnie skali parkingu podziemnego.

Cechą prawdziwej spółdzielni jest wolny wybór. Tutaj polega na autentycznym projektowaniu mieszkań według indywidualnych potrzeb – różnych 180 mieszkań, w tym dwupoziomowych na poddaszach. Wykonawca z tej racji prawie splajtował, ale takie mieszkania powstały. Z prawdziwą spółdzielnią wiąże się nie tylko ekonomika rozwiązań oparta na niskich uczelnianych pensjach, ale i własna praca na budowie łącznie z nocnym pilnowaniem placu budowy z racji „trudnego” – na razie – społecznie tego rejonu. Taka jest ocena komendy milicji z Wilczej. A koszt budowy 1m² powierzchni mieszkalnej wyniesie 2700 złotych.

Architektura Kolonii, naszego i mojego Domu jest nijaka, obojętna, wyciszona, drugoplanowa przez dominację indywidualizacji mieszkań. Później, kolejne mieszkaniówki robiliśmy inaczej, modniej...

Podczas 2. Międzynarodowego Biennale Architektury w Krakowie w 1987 roku, praca *Historia jednego kwartału Hoża* otrzymuje wyróżnienie honorowe i nagrodę KAiU PAN za „przedstawienie w projekcie realizacyjnym przekształcenia przestrzeni miejskiej autorskiej definicji piękna wyrosłego z architektury i nauki”⁶. To miły deser.

W grudniu 1990 roku, po czterech latach budowy, pierwszym mieszkańcem jest prezes spółdzielni Jan Szmidt – aktualnie Rektor Politechniki Warszaw-

skiej; ja – z czteroosobową rodziną – drugim. Do Domu docieramy wtedy ponad zimowym błotem po roboczych podestach drewnianych. Ale to mało ważne, Szczęściem jest własny Dom: w środku miasta i kilkanaście minut drogi od miejsca pracy większości mieszkańców. 85% mieszkańców „Kolonii Hoża 43/49” stanowią pracownicy Politechniki, z przewagą elektroników i mechaników, ale i 6 architektów; resztę mieszkań dostali wykonawcy. Dzisiaj z nich wywodzi się oddana obsługa techniczna Kolonii.

Sprawdzianem jakości każdego Domu są relacje projektanta z mieszkańcami: otóż do dzisiaj kłaniamy się sobie, witamy lub ściskamy i odwiedzamy, zależnie od stopnia przyjaźni. To dobry dowód. Może coraz trudniej rozpoznawać wyrosnięte dzieci, dzisiaj z własnymi. W bliskim kontakcie pomagały też wspólne prace osiedlowe: porządkowanie zieleni, wzniesienie kapliczki osiedlowej MB – analogicznej do wszystkich dziedzińców śródmieścia – przy której raz w roku, w czerwcową, „papieską” rocznicę jej poświęcenia, odbywa się osiedlowa msza w intencji mieszkańców. Przed kapliczką zawsze są poimieninowe kwiaty i lampki. Bywały i Sylwestry na dziedzińcach, weselne zdjęcia i pożegnania współmieszkańców na cmentarzach.

Kolonia budowana w ciężkich czasach jeszcze przed rozkwitem nowych technologii budowania po 1989 roku, ale solidnie wylana w betonowych ścianach przez „Energomontaż-Północ” po zejściu z budowy elektrowni w Żarnowcu, starzeje się jedynie w tkance wykończeniowej. Nastął więc czas modernizacji dachów, elewacji i detali, a przy okazji dodawania wind do zabudowy 4-piętrowej wewnątrz kwartału czyli tam gdzie, jak wiadomo, w czasach pseudospółdzielczego zarządzania przez CZSBM, nie wolno było ich stosować. Czas to zmienił. Przy okazji ponownie indywidualnie przebudowujemy według indywidualnych życzeń mieszkania, szczególnie poddaszowe. Bo to jest wspólnota prawdziwej spółdzielni.

Na przeciwległym narożniku, jeszcze w oparciu o te same wizje sprzed lat, zbudowaliśmy⁷ w 2002 roku, „Hożę-bis”, już w doskonalszym standardzie warszawskiego złocistego kamienia, z dwoma poziomami podziemnego parkingu z racji małej powierzchni działki, ale również konsekwentnie w skali i gabarytach idei

tożsamościowej zabudowy śródmieścia. A na narożniku pozostała apteka – jak przed laty, flankowana symbolicznymi zegarami na dwie strony świata i to z zaprojektowanymi wyraźnie „autorskimi” cyferblatami⁸.

Patrzę z tarasu logii przez okna na południe, na starodrzew przystaniający nijakie architektonicznie – tak jak i nasza „Hoża 43/49” – ale swojskie stare domy przy sąsiedniej Wilczej. Potem patrzę na północ, bez zazdrości, a raczej z politowaniem, na dziwny dom Libeskinda. Oczywiście to wszystko jest sprawą wolnego wyboru, tam opartego o skalę finansów, w moim Domu również, ale o innej skali – i o chęć zamieszkiwania w prawdziwym mieście czyli z własną atmosferą przeszłości i przyszłości. A na Poznańskiej i Hożej w „moim” kwartale ze „Skansenu” jest dzisiaj w parterach 12 restauracji i kawiarni, w tym 2 włoskie, francuska, izraelska, meksykańska, śródziemnomorska i libańska, i reszta – polskie... Marzenie zapisane w 1974 roku w „Kulturze” przypadkiem zrealizowało się. Tak jak i Dom.

P.S. A jeśli już to szczęście mieszkania w śródmiejskim Domu stołecznym zaczyna być zbyt nużące, zmieniam je na inne szczęście: pomieszkiwania w małym domu z kazimierskiego wapniaka. Ale to inny temat, bo zadane zostało miasto...

1. K. Kucza-Kuczyński, *Szukanie w przeszłości*, „Architektura”, nr 3/75, s. 87–91.

2. Studium powstało w Zakładzie Badawczo-Projektowym Budownictwa Szkół Wyższych PW; w zespole autorskim: arch. arch. Konrad Kucza-Kuczyński, Anna Miklaszewska, Danuta Rybak.

3. K. Kucza-Kuczyński, *Dać życie miastu*, „Kultura”, 7.07.1974, s. 11.

4. A. Wallis, *Kultura i więź przestrzenna*, [w:] K. Kucza-Kuczyński, *Czwarty wymiar architektury miasta*, Warszawa 1982, s. 85–87.

5. Autorzy projektu: arch. Konrad Kucza-Kuczyński (gł. proj.), arch. Roman Gonciarz, konstrukcja: inż. Andrzej Krawczyk.

6. 2. Międzynarodowe Biennale Architektury Kraków 1987, „Architektura”, nr 1–2/88, s. 41–43.

7. Projekt wykonany w pracowni autorskiej „ATELIER 2 Kucza-Kuczyński, Miklaszewski” przez zespół w składzie: arch. arch. Konrad Kucza-Kuczyński, Andrzej Miklaszewski, wsp. Anna Miklaszewska.

8. K. Kucza-Kuczyński, *Kamienica 2000*, „Magazyn Budowlany”, nr 1/2001, s. 10–17.

Gino Malacarne

Domy miejskie. Przestrzeń wewnętrzną i przestrzeń miejską Urban Houses. Interior Space and Urban Space.

The design hypotheses have developed an idea of residential building that proposes a principle of adaptability and flexibility for the construction of residential spaces and settlements. In this connection, the study focused attention on the Japanese tradition of building and housing. The Japanese housing tradition becomes a chance to develop a comparison intended to help regenerate and renew the compositional mechanisms that characterize the contemporary culture of habitation and housing design.

Z punktu widzenia życia ludzkiego dom oznacza schronienie; jednakże jego budowa określa również miejsca w mieście – jego publiczne i zbiorowe przestrzenie. W rezultacie budowa ta staje się „stałą sceną dla działalności człowieka”¹. Dom posiada część publiczną, zewnętrzną oraz prywatną – wewnątrz. Część zewnętrzna należy do wszystkich, a nie tylko to mieszkańca, a to wymaga architektury cywilnej. Wewnątrz jest prywatnym miejscem poświęconym życiu domowemu i wymaga takiego podejścia do projektowania, które ma na celu interpretację liturgii życia domowego, bez zmuszania mieszkańca do prowadzenia konserwacji uciążliwego dzieła sztuki, czy też zamieszkiwania w przymusowym miejscu, gdzie wszystko jest przewidywalne. Omawiając te kwestie, można odnieść się do świadomych przymysłów i projektów Adolfa Loosa. Można też starać się budować domy postrzegane jako otwarte, wolne przestrzenie, które są tak elastyczne, jak to tylko możliwe z funkcjonalnego punktu widzenia. Uważam, że jeśli chodzi o projekt domu i jego relację z miastem, kluczowym działaniem jest przekierowanie badań architektonicznych na odrodzenie urbanistyki i związków pomiędzy architektonicznym typem a miejską morfologią, proponując powrót do zastosowań dotyczących tych zagadnień, opracowanych w pismach i dziełach przez Aldo Rossiego. Wraz z innymi popie-

ram konieczność naukowej ciągłości tych badań i ich sposobu pojmowania racjonalnego projektu jako środka łączącego losy architektury z losami miasta. To, co mnie interesuje, to doświadczenie projektowe, które należy do cywilnego horyzontu architektury, gdzie możemy uznać i stwierdzić, że „życie możliwe jest tylko jako przestrzeń zbiorowa”².

Miejski projekt

Osiedla mieszkaniowe, które stanowią ogólne ramy tych badań, nalegają na ponowne odkrycie przestrzeni architektonicznych zgodnych z rozwojem urbanistycznym i morfologicznym, który umożliwia dobre samopoczucie w domu oraz nieodzowny, niepowtarzalny wygląd miejski³.

Odradzanie miejskich peryferyjnych form i miejsc jest pożądane również w świetle rozciągnięcia znaczenia, jaki osiągnął ten problem; z jednej strony w związku z rosnącym znaczeniem związanym z koniecznością ochrony środowiska i wykorzystania istniejącego dziedzictwa kulturowego, z drugiej biorąc pod uwagę rosnące zainteresowanie możliwościami odbudowy i transformacji miast. Jak wspomniano wcześniej, w nawiązaniu do kwestii dotyczącej związku pomiędzy architekturą a danym miejscem, projekt przewiduje budowę zdefiniowanych i bardzo wyraźnych miejskich osiedli mieszkaniowych, które utorują drogę do rozwoju miasta, regenerując część otoczenia, a także samo miasto, tak aby zbijać kapitał na jego krajobrazie i zaletach historycznych.

Całość projektu została opracowana jako miejski system charakterystycznych insuli, w których natura, historia i technika potrafią określić te elementy miejskie, które są formalnie zdefiniowane i wyraźne, po raz kolejny dzięki projektowi architektonicznemu. Warto wspomnieć, że kwestia rozwoju terenów mieszkalnych, ilościowo znaczących w każdym mieście, najlepiej pozwala nam zweryfikować, poprzez projektowanie i budownictwo, przekształcenia strukturalne, które miały miejsce w miastach na przestrzeni dziejów, biorąc pod uwagę, że stanowią one ich całe części. Kwestia ta wyraźnie podkreśla stosunki, które istnieją w historii miast między różnymi typami budynków, morfologią miejską i charakterystyczną, jednoznaczną tożsamością miejsc.

W rzeczywistości pierwszy aspekt, typ, dotyczy głównie podziałów i układów osiedli mieszkaniowych, natomiast drugi, morfologiczny, odzwierciedla strukturę agregacji miasta w stosunku do elewacji; ten związek tworzy i określa formę miejsc w mieście, a tym samym ich specyficzny, niepowtarzalny wygląd.

Dom dla każdego

Problemy mieszkaniowe wciąż się pojawiają, niczym sytuacja kryzysowa.

Niewspółmierna oferta, dla wielu nieprzystępna, idąca w parze z liczbą niesprzedanych nieruchomości, stanowi najbardziej widoczny aspekt prawa dotyczący kwestii mieszkaniowej. Prawa, które reprezentuje prawdopodobnie to, co zjednoczyło żądania populacji i przedstawicieli grup o niższym statusie w każdym wieku prędzej niż jakakolwiek inna konieczność.

Prawo, obecnie uwydatnione kryzysem gospodarczym do pozostania w naszej własnej części świata, zostało również wzmocnione przez wzrost migracji. Przedstawiony przez nas projekt badawczy, choć opracowany autonomicznie, nie lekceważy faktu, że architektura jest również aktem politycznym i że najlepsze dzieła wynikają z konieczności. Skoro projekt architektoniczny jest podsumowaniem, które przybiera postać rozumowania opartego na badaniach i wiedzy, to nie rozwija się on tylko w obrębie własnych ograniczeń dyscyplinarnych i terminów autoreferencyjnych, ale zaczynając od nowych potrzeb określonych przez swój czas. „W architekturze”, pisał Bruno Taut, „styl i charakter rozwijają się w taki sposób, że formy rodzą się w zgodzie z potrzebami”.

Odpowiedzialność za zadowalającą odpowiedź architektoniczną na temat dostępnych ograniczonych zasobów spada na architektów, wraz z potrzebą znalezienia, za pomocą badań, procedur operacyjnych i narzędzi, które są odpowiednie dla naszych czasów. Badania, które stanowiły podstawę projektów mieszkań i osiedli mieszkaniowych, wykraczały poza termin budownictwa „socjalnego” w jego niejednoznacznej najnowszej interpretacji, która odnosi się do specjalistycznej odpowiedzi na dość precyzyjny i określony problem społeczny. W przeciwieństwie do tego staraliśmy się odzyskać ogólne pojęcie tematu społecznego i epoki architektonicznej – idei „domu dla kaźde-

go”, powracając do stwierdzenia Elio Vittoriniego: „dom, który naprawdę nadaje się do zamieszkania, przez robotnika, przemysłowca czy naukowca, prawdziwy dom dla kaźdego”⁴.

Z punktu widzenia projektowego „dom dla kaźdego” określa architektoniczne kwestie ogólnego rodzaju, które niekoniecznie odpowiadają aspektom gospodarczym i społecznym, i nie mogą być rozróżniane na podstawie statusu społecznego, aktywności, płci lub roli. Bardziej uprzywilejowane tematy dążą do zaofferowania różnorodnych możliwości dla przestrzeni domowej, mając na celu jakość architektoniczną reprezentatywną dla osiedli mieszkaniowych, niezależnie od tego, czy są one nowo zaprojektowane czy już istniejące. Z tego punktu widzenia budowa budynku mieszkalnego stanowi konkretną szansę udzielenia odpowiedzi i rozszerzenia oferty zakwaterowania różniącego się pod względem wielkości, materiałów i cech budowlanych w skonsolidowanych lub nowo rozwiniętych obszarach miejskich.

Obecnie, bardziej niż kiedykolwiek, budownictwo mieszkaniowe stanowi ważne wyzwanie, a zarazem okazję dla architektury oraz dla rozwoju i zdefiniowania miejsc w mieście. Wyzwanie to staje się coraz bardziej skomplikowane. Z jednej strony, jest ono uwarunkowane niemożnością wielu osób, aby usytuować się nawet na najniższym szczeblu finansów. Z drugiej strony, poprzez szybki wzrost stylów życia (podkreślony zjawiskami migracyjnymi), oczekiwaniami znośności życia w przestrzeni miejskiej i domowej, innowacjami technologicznymi i nową świadomością środowiska jako całości oraz kwestią zrównoważonego rozwoju środowiska w kształtowaniu miast w ogóle.

Domy Adaptacyjne/Domy Elastyczne

Pomysły projektowe zostały opracowane dla konkretnych obszarów mieszkalnych leżących między miastami Forlì i Cesena. Koncepcja projektowa opiera się na roli projektu urbanistycznego i znaczeniu, jakiego mogą nabrać osiedla mieszkaniowe w procesach regeneracji i przekształcania obszarów miejskich, dążąc do odzyskania ogólnego pojęcia tematu społecznego i epoki architektonicznej: idei „domu dla kaźdego”. Zaczynając od tego ogólnego pojęcia, opracowano pewne koncepcje koncentrujące się na idei budynku mieszkal-

nego, którego pomieszczenia mieszkalne charakteryzowałyby się zasadą adaptacyjności i elastyczności w odniesieniu do budowy i przestrzeni.

W związku z tym w badaniach skierowano uwagę na tradycję budowlaną i mieszkaniową w Japonii. Porównanie to zostało zrodzone z zamiarem i próbą odtworzenia i odświeżenia mechanizmów kompozycji charakteryzujących projekt mieszkaniowy i kulturę współczesnego życia, które wydaje się „zmuszone” do bezkrytycznego stosowania racjonalistycznych schematów rozmieszczenia, standaryzowanych i zbanalizowanych przez interesy komercyjne rynku nieruchomości. W rzeczywistości tradycyjny dom japoński oraz urządzenia, które określają jego przestrzeń, kształt i strukturę, stanowią możliwość ponownego zaprezentowania idei „domu dla każdego”, uwzględniając fakt, że wyrażają i rozwijają tematy i cechy charakterystyczne dla plastyczności i elastyczności przestrzeni.

Historia tradycyjnego japońskiego domu charakteryzuje się mądrym rozwojem relacji między strukturą i formą mieszkania, w której wartość pustej przestrzeni dostępnej dla funkcjonalnej i wymiarowej adaptacji stanowi historyczny przykład i konkretne odniesienie do postępowego badania zagadnień dotyczących współczesnego życia. Skupienie się na japońskim domu nie neguje naturalnie faktu, że powtórzenie doświadczenia lub tradycji poprzez „przeszczepienie” jest niewykonalne.

Z biegiem czasu kultura architektoniczna w ogóle, a zwłaszcza jej japońska odmiana, dały niezwykle impuls do odnowienia kultury domu, co pokazują dzieła architektoniczne wielu współczesnych mistrzów, począwszy od Franka Lloyd Wrighta. Jak pisał sam Wright, „nie moglibyśmy żyć w japońskich domach (...). Po raz pierwszy [Zachód] nie jest w stanie czegoś dobrze skopiować. Etniczny ekscentryzm jest zbyt duży”⁵, jednakże jest równie pewne, że „Zachód potrzebuje tego źródła inspiracji”. To stanowisko podzielał w swoich pismach Bruno Taut. Źródło zainteresowania japońskim domem tkwi w prostocie kompozycji, która go wyróżnia, ponieważ pokoje, z wyjątkiem toalety, nie mają jednej jedynej, wcześniej ustalonej funkcji, ale stanowią miejsca do życia, jak ujął to w jednym ze swoich pamiętników poeta Kenkō: „Wielu

zgadza się co do ustalenia, że w budowie domu, właściwe jest włączenie pokoju bez szczególnego przeznaczenia, takiego, który jest piękny gdy się na niego patrzy, i który może służyć do wielu celów”⁶.

A zatem jest to zainteresowanie, które wykracza poza minimalistyczną estetyzującą ideę architektury, która często kojarzona jest z tradycyjnym japońskim stylem. W skonsolidowanej tradycji zachodniej poszczególne pomieszczenia mają z góry określone funkcje. Specjalizacja pomieszczeń – temat tak drogi architekturze modernizmu – zaplanowana w bezkrytycznym zastosowaniu zasad kompozycji i funkcjonalistycznych schematów rozmieszczenia, z biegiem czasu spowodowała stopniowe zubożenie przestrzennych walorów wnętrza domu, w którym żyjemy.

Jak podkreślał Georges Perec, badając „statut mieszkania”: „Apartamenty są budowane przez architektów, którzy mają dokładne pomysły na wejście do środka, pokój dzienny, pokój rodziców, pokój dla dzieci (...). A jednak, na początku, wszystkie pokoje są do siebie mniej lub bardziej podobne; nie ma sensu próbować imponować nam opowieściami o modułach i innymi nonsensami: pomieszczenia te to tylko rodzaje sześcianów, powiedzmy prostokątne równoległosciany; zawsze są tam drzwi, bardzo często okno (...). Krótko mówiąc, pokój jest dość plastyczną przestrzenią. Nie wiem i nie chcę wiedzieć, gdzie zaczyna się funkcjonalność. W każdym razie, ja rozumiem to tak, że w modelowym podziale dzisiejszych mieszkań, funkcjonalne funkcjonuje według jednoznacznej, sekwencyjnej i dobowej procedury”⁷.

Perec kontynuuje przez odwoływanie się do mieszkania z „bezużytecznym pokojem, absolutnie i celowo bezużytecznym” oraz do „przestrzeni bez funkcji” (nie bez określonej funkcji albo wielofunkcyjnej)⁸.

W japońskich domach, pomimo podobieństwa, pokoje mają jednak określoną hierarchię, która – jak zauważył Fernando Espuelas – „nie odpowiada na kryteria funkcjonalne, ale na sytuację i wymiary”⁹. Przestrzeń w japońskich domach jest zaplanowana jako „neutralna rama, którą aktywizuje dopiero bezpośrednia obecność człowieka”¹⁰.

Pokoje są przestrzeniami, w których mieszkają Japończycy, ich czworokątne kształty są utrwalone

przez liczbę i układ mat (tatami), zmienny w zależności do typu mieszkania i roli pokoju. Pomimo fizycznego podobieństwa do sąsiadujących pomieszczeń, każdy pokój ma swoją własną nazwę zgodną z jego głównym celem, ale wielorakość zastosowań zależy od wielkości domu. W rezultacie, jak napisał Fosco Maraini, każdy pokój z tatami może służyć zarówno jako sypialnia, jak i jadalnia: „W teorii pokoje są neutralnym miejscem przeznaczenia, stanowią »przestrzeń«, która od czasu do czasu jest przystosowywana do jak najbardziej odpowiedniego wykorzystania. W rzeczywistości oczywiście jeden pokój zostaje pokojem rodziców, drugi pokojem dziecięcym, a trzeci jest przeznaczony dla gości, na odwiedziny i spotkania – niemniej jednak, zasadnicza elastyczność pozostaje”¹¹.

Nie wchodząc w obszar specjalistycznej rozprawy, można stwierdzić, że tatami jest tym elementem gospodarstwa domowego, który wprowadza ład do jego przestrzeni, określając jego proporcje i wymiary. Ponadto inne elementy, takie jak filary, drzwi, korytarze, balkony, okna czy sufity dostosowują się do tatami. Poprzez szereg zasad kompozycyjnych – geometrycznych i relacyjnych – pomieszczenia jako jednostki formy, wymiaru i znaczenia układają się obok siebie, co ułatwia im ich prostokątna geometria, która pozwala na swobodny ruch wzajemny. Modułowa siatka nazywana ken zapewnia spójność, regulując dodawanie pomieszczeń od środka domu na zewnątrz do ogrodu. Według Heino Engel, „schodkowy” układ kompozycji pokoi¹² z jednej strony prawie nigdy nie pozostawia przestrzeni dla wewnętrznych korytarzy – przestrzenie przeznaczone do krążenia to weranda i te już przewidziane wewnątrz każdego pomieszczenia. Z drugiej strony pozwala on na odtworzenie zewnętrznej przestrzennej wklęsłości wyznaczonej przez dwie ortogonalne ściany obwodowe.

Dla Fosco Maraini rozprzestrzenianie się tego racjonalnego systemu konstruowania i organizacji przestrzeni wewnętrznej „stworzyło architekturę cywilną, która pozwoliła na budowę wielu domów, zgodnie z pojedynczymi potrzebami przestrzennymi, dostępnymi środkami i osobistym smakiem, w bogatej kombinatorycznej grze ujednoliconych modułów”¹³, które w związku z tym określają, jak już wspomniano, rodzaj

prefabrykacji.

Podobnie jak ich lokalizacja, wielkość pokoi jest zmienna. Lekkie, przesuwane ściany obwodowe, zbudowane z ruchomych paneli, umożliwiają łączenie różnych pomieszczeń, a zewnętrzne przesuwane drzwi wizualnie przeciągają wzrok na zewnątrz domu. Różnorodne kompozycje określają płynną, bezszwową przestrzeń wewnętrzną, zmieniającą i dostosowującą się do różnorodnej konieczności i codziennego życia. To przestrzeń wewnętrzną, która odnosi się do naturalnej przestrzeni zarówno na poziomie kompozycji i percepcji. W tradycyjnym japońskim domu relacje z naturą są właściwie determinujące i nierozzerwalne w zapewnieniu zdrowej, autentycznej znośności życia w przestrzeniach wewnątrz domu. Ta jakość przestrzenna jest możliwa dzięki temu, że konstrukcja nośna, rama, nie warunkuje już określania przestrzeni wewnętrznych; w rzeczywistości ściany osłonowe są niezależne. System konstrukcyjny określa spójne relacje między formą a konstrukcją, reprezentując, wraz z systemem paneli ściennych, doskonały przykład nowoczesnej standaryzacji i potencjalną odpowiedź na pytanie o bezpieczeństwo sejsmiczne. Ponadto, ta uznana synteza funkcjonalności i piękna prezentuje, jak już wcześniej wspomniano, cechy plastyczności, elastyczności i dystrybucyjnej zdolności do przystosowania się, których nie należy mylić z pewnym formalnym agnostycyzmem lub nonszalancją względem typu.

Uważam, że rozważania Aldo Rossiego w tej kwestii pozostają aktualne; zidentyfikował on obojętność wobec rozmieszczenia jako jedną z cech założycielskich architektury: „Rzeczywista wartość mieszkania nie musi być adekwatna do powierzchni (...) rzeczywistą wartość mieszkania można oddać tylko przez możliwe konkretne formy wolności jednostki”¹⁴.

Obojętność wobec rozmieszczenia kontrastuje z przestrzenią pozytywistyczno-funkcjonalistyczną w sensie „przestrzeni bez gęstości, przestrzeni bez pamięci, należącej do przyszłości”¹⁵.

W każdym przypadku aspekty transformacji i elastyczności są wynikiem zasad i technik kompozycji. Zatem tradycyjny japoński dom został przyjęty jako punkt wyjścia do opracowania strategii projektowej, która może stanowić jakiś ważny fundament w poszukiwa-

nia elastyczności w przestrzeniach domowych w obliczu nadmiaru zastosowań, do których nadaje się przestrzeń domu. Ponadto zdolność do adaptacji i obojętność wobec dystrybucji pozwalają nam zakwestionować jakość mieszkania. Pytanie to zwykle dotyczy techniczno-technologicznych odpowiedzi na temat skuteczności, rozwiązań socjologicznych, wymiarowych, urbanistycznych itd., ale nigdy pod względem jakości przestrzeni w odniesieniu do architektury. Jakość często jest określona przez materiały, czyli proste uzupełnienie w określaniu przestrzeni. W ciągu ostatnich kilku lat skuteczność pod względem efektywności energetycznej oraz technologiczne, możliwie zrównoważone cechy zaaprobowały nowe etykiety porównania. Jakość przestrzenna nie wydaje się być częścią debaty, z wyjątkiem rzadkich przypadków. Warto zatem przypomnieć sobie o lekcji Adolfa Loosa i wszystkich tych architektów, którzy z biegiem czasu starali się budować jakość przestrzeni domowej.

Ogólnie rzecz ujmując, można stwierdzić, że budynek mieszkalny rozwijał się poprzez triadę struktura–forma–zność życia, ze szczególnym uwzględnieniem wykorzystania systemów budowlanych i materiałów, coraz wyraźniej podkreślając aspekty techniczne i systemowe, jednocześnie zapominając o komponencie powiązanym z budowaniem miejsc domu i naturalnego dobrobytu, a przede wszystkim porzucając swoje powołanie do określenia miejsc w mieście. A zatem japoński dom zdawałby się oferować absolutną elastyczność ze swoimi wymiennymi przestrzeniami. Jak napisał Walter Gropius: „Elastyczność stosowania tych elementów jest tak wysoka, aby zaspokoić dwa pozornie sprzeczne potrzeby, czyli jedność i zmienność, jednolitość i różnorodność”¹⁶.

Te możliwości pozwalają współistnieć przyczynom stojącym za miejskim projektem. Projekt taki musi być zrealizowany w określonym czasie i musi prezentować jednolity charakter w zakresie reprezentowania wartości cywilnych, wraz z powodami, które z zadowoleniem przyjmują indywidualne i prywatne cechy jego mieszkańców.

Forma e necessità della casa urbana [w:] G. Malacarne (red.), *La Casa. Forme e luoghi dell'abitare urbano*, Skira editore, Milan 2012, str. 7–40.

4. E. Vittorini, *Case popolari case per tutti*, „L'Ambrosiano”, 7.03.1934, str. 3 ; Opublikowano [w:] G. Biondillo, Carlo Levi e Elio Vittorini. *Scritti di architettura*, Testo & Immagine, Turin 1997, str. 70.

5. F.L.Wright, *Una autobiografia*, Jaca Book, Milan 2003, str. 178.

6. Kenko, *Ore d'ozio*, SE, Milan 2002, str. 43.

7. G. Perec, *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Turin 1989, str. 37.

8. *Ibidem*, str. 42.

9. F. Espuelas, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti edizioni, Milan 2004, str. 89.

10. *Ibidem* ([ludzki] dodane przez autora).

11. F. Maraini, *Introduzione all'architettura giapponese w Architettura islamica e orientale*, L. Zangheri (red.), Alinea, Florence 1986, str. 158.

12. H. Engel, *Measure and Construction of the Japanese house*, Charles E. Tuttle Co., Singapore 1985, str. 50.

13. F. Maraini, *Introduzione...*, op.cit., str. 152.

14. Odniesienie do wybranych rozważań A. Rossiego zawartych w *Due progetti* [w:] *Scritti scelti sull'architettura e la città*, Clup, Milan 1978, str. 436 i 439.

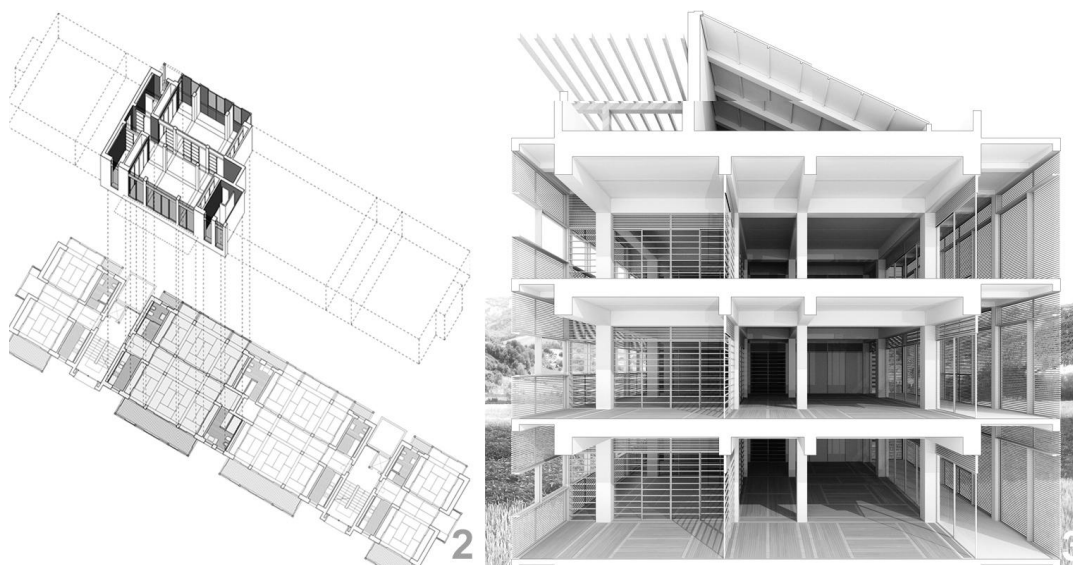
15. I. Ábalos, *Il buon abitare. Pensare le case della modernità*, Christian Marinotti edizioni, Milan 2009, str. 81.

16. W. Gropius Giappone, *terra di architettura* [w:] W. Gropius *Apollo della democrazia*, Zandonai, Rovereto (TN) 2009, str. 120.

1. A. Rossi, *L'architettura della città*, Clup, Milan 1978, str. 12.

2. Według U. Schröder [w:] *Bologna, Tubingen*, Berlin 2012.

3. G. Malacarne, *La casa, interni e città. Cultura e qualità dello spazio collettivo domestico oraz (I. Clemente and A. Moro) Il progetto della residenza*.



1. Fotomontaż, przekrój budynku mieszkalnego, 2. Rozbudowany diagram aksonometryczny bloków mieszkalnych, 3. Przekrój poprzeczny bloków mieszkalnych

Patrizio M. Martinelli

Dom, ulica, miasto: Ars Rhetorica jako narzędzie kompozycyjne House, Street, City: Ars Rhetorica as a Tool for Composition

The essay is about the issue of the façade, the architectural device which holds together the private and the public, the inside and the outside, and at the same time becomes the face of the building, and at a larger scale, of the city. A face which also expresses, as happens with texts, discourses and narrations: so the instruments of *ars rhetorica* becomes important, as some buildings by the masters of the Modern Movement can reveal.

1. Architektura, fasada i *ars rhetorica*

„(...) pokażę wam cząsteczki złota, które pozostały na dnie tygla Mikołaja Flamela, i porównacie je ze złotem Wilhelma z Paryża. Nauczę was tajemnych właściwości greckiego słowa „peristera”. Przede wszystkim jednak nauczę was odczytywać po kolei marmurowe litery alfabetu, odczytywać granitowe karty księgi. Od portalu biskupa Wilhelma i rotundy Św. Jana przejdziemy do Kaplicy Królewskiej, stamtąd – do domu Mikołaja Flamela przy ulicy Marivault i do jego grobowca na cmentarzu Św. Młodzianków, i do jego dwu szpitali przy ulicy Montmorency. Nauczę was odczytywać hieroglify, którymi są pokryte cztery ogromne kraty żelazne w portalu szpitala Św. Gerwazego i przy ulicy Żelaźników. Będziemy także sylabizowali wspólnie fasady kościołów: Św. Kosmy, Św. Genowefy, Św. Marcina i Św. Jakuba koło Rzeźni...

Tourangeau, choć spojrzenie jego było tak mądre i bystre, najwidoczniej od dawna już przestał rozumieć słowa ojca Klaudiusza. Przerwał mu:

- Do licha, a czymże są te wasze księgi?
- Oto jedna z nich – rzekł archidiakon.

I otwierając okno celi wskazał palcem na ogromny kościół Marii Panny, który, odcinając się od rozgwieżdżonego nieba ogromną czarną sylwetą swoich dwu wież i potężnych boków kamiennych, wyglądał

jak jakiś olbrzymi dwugłowy sfinks, co usiadł w samym środku miasta”.

Ten dialog pochodzi z *Katedry Marii Panny* w Paryżu, opublikowanej w 1831 roku przez Wiktora Hugo. Dalej, na tej stronie, znajdziemy słynne *Ceci tu- era cela (To zabije tamto)*, odnoszące się do książki, która w przyszłości stanie się najważniejszym sposobem przekazywania wiedzy i informacji, zastępując „kamienne książki” reprezentowane przez ważne budynki miejskie. Oprócz tej sprzeczności, ciekawe wydaje się rozważenie, w jaki sposób miasto może być „czytane” jako tekst, w którym „słowa” narracji są ważnymi budynkami, jako samotne stwierdzenia, takie jak reprezentatywne architektury monumentalne, lub połączone ze sobą, podobnie jak mieszkalna tkanka miejska budująca miasto, jako fragmenty dyskursu. Tak więc, nie tylko zabytki mogą przyjmować tę funkcję. Jak napisał Ernesto N. Rogers: „Zabytek jest nie tylko domem Bożym, czy domem króla, ale przede wszystkim domem człowieka i każdego innego organizmu architektonicznego, który łączy użyteczność i piękno i jest przydatny dla społeczeństwa”¹.

Dom (człowieka) jako narzędzie pracy (do zbudowania miasta), jak napisał Le Corbusier².

Domy postrzegane jako słowa dyskursu architektonicznego, jak napisał Le Corbusier, opisując swoje słynne cztery typy mieszkaniowe³.

Pisząc o tekście i dyskursie, trzeba pamiętać o sposobie, w jaki techniki narracji mogą być wykorzystane w architekturze, zwłaszcza gdy trzeba rozmawiać z ludźmi, komunikować się, przekazywać wiadomości poprzez architekturę: a to ma miejsce w fasadzie budynków, w elewacji miast (jak w cytacie powyższego dzieła Hugo). Fasada jest tym elementem budynku, który jest najbardziej bezpośrednio związany z widzem, jest to miejsce mediacji między strefą prywatną a publiczną, to architektoniczna „twarz”, która może mówić, jest zdolna do przekazania wiadomości, uczucia, wypowiedzi, podobnie jak ludzka twarz. Architekt może wykorzystać fasadę do ujawnienia wnętrza (jak chciał dogmat racjonalizmu) lub zaprojektować ją jako reakcję na świat zewnętrzny (otwartą fasadę zwróconą w stronę wspaniałego miejsca lub krajobrazu, lub zamkniętą fasadę chroniącą wnętrza przed zimnym czy brzydkim otoczeniem), może ją sobie również wyobrazić jako

niezależną maskę, niezależny środek architektoniczny. Instrumentami przydatnymi do pracy nad tym tematem są te same instrumenty narracji, pisanej i mówionej: figury retoryczne (czy środki stylistyczne), które pochodzą ze szlachetnej i starożytnej *ars rhetorica*. Ten pomysłowy sposób budowania przemówienia poprzez figury retoryczne staje się potężnym instrumentem dla pisarza i mówcy, by wyrazić siebie; w architekturze dzieje się tak samo.

Możemy znaleźć wiele przykładów stosowania figur retorycznych w architekturze, istnieje również wiele badań dotyczących tej kwestii. Być może jest to kwestia interpretacji dokonywanej przez krytyków. Jednak, z całą pewnością, w niektórych dziełach architektonicznych jest to bardzo świadomy wybór projektowy. Na pewno w niektórych przypadkach jest to też coś, co pochodzi ze „strumienia podświadomości”.

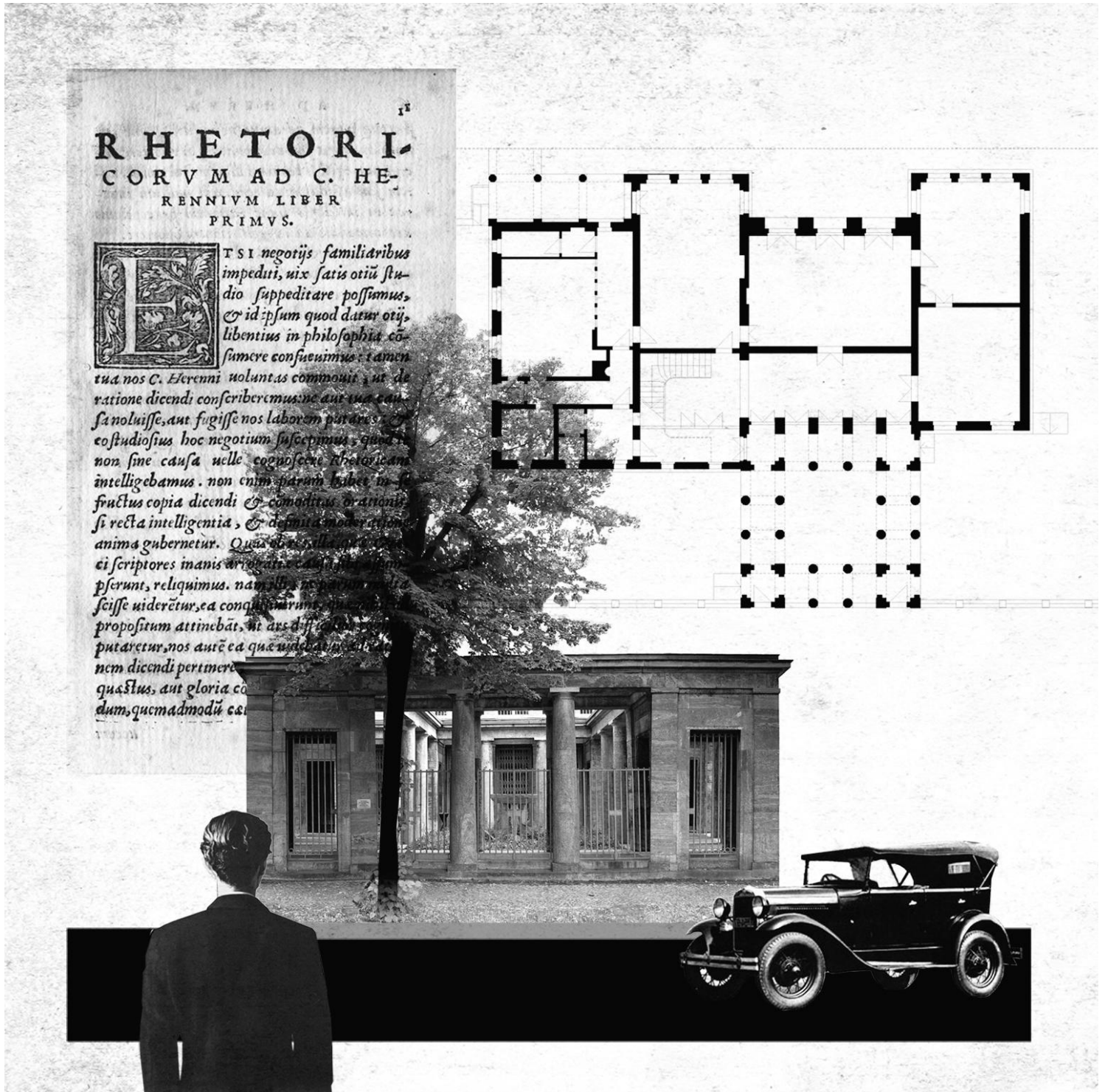
Spośród olbrzymiego i niezwykłego archiwum modernizmu chciałbym wybrać kilka budynków, które można z łatwością interpretować jako zastosowanie figur retorycznych należących do *ars rhetorica* i które mogą stanowić dowód na poparcie tego tematu. Twórczość Le Corbusiera jest szczególnie bogata w tę relację pomiędzy architekturą a środkami retorycznymi. Na przykład Bruno Reichlin⁴ rozpoznaje figurę *chiasm* w organizacji fasady budynku Pavilion Church zaprojektowanego przez szwajcarskiego mistrza, z naprężeniem po przekątnej pomiędzy dużym panelem szklanym *pan de verre* a pionowymi oknami. *Chiasm* to „figura retoryczna, w której co najmniej dwa zdania składowe są ze sobą powiązane poprzez odwrócenie struktur, aby uwydatnić przekaz; segmenty składniowe prezentują odwrócony paralelizm. (...) Zasadniczo *chiasm* zastosowany może być w jakiegokolwiek strukturze »krzyżowej«”⁵.

To samo „rozstrzygające rozmieszczenie” poprzez *chiasm* jest rozpoznawalne w innych fasadach Corbusiera, gdzie elementy, które uczestniczą w projektowaniu „twarzy” budynku, mają ukośne naprężenie kompozycyjne. Na przykład w fasadzie willi Stein (1927), która wychodzi na ogród, dwa bieguny *chiasm* to klatki schodowe na parterze i eliptyczny cylinder na tarasie na dachu: te dwa elementy spełniają również kluczową rolę w funkcjonalności domu, stanowią punkt wyjścia (schody) i końcowy etap (dach) promenady przez wewnętrzne przestrzenie domowe.

Inna figura retoryczna, która może być przydatna w zrozumieniu związku pomiędzy budynkiem a ulicą w twórczości Le Corbusiera, to *emfaza*, czyli „szczególna waga czy moc nadawana temu, co uznano za ważne (...), szczególna uwaga albo znaczenie nadane czemuś, (...) wyróżnienie sylaby lub słowa poprzez podniesienie głosu lub zastosowanie kursywy czy podkreślenia w piśmie”⁶. W architekturze fasady, sylaby lub słowa to drzwi, okno, dach. Zatem nadanie fasadzie *emfazy* oznaczać będzie podkreślenie tych elementów (albo tylko jednego z nich) poprzez materiał, kolor, wymiar, umiejscowienie. Tak dzieje się, na przykład w Immeuble Clarté Le Corbusiera w Genewie (1930): budynek mieszkalny jest olbrzymim równoległobokiem ze szklaną fasadą, w którym parter jest betonową piwnicą pokrytą trawertynem. Wejście do budynku składa się z dwóch kwadratowych portali o wymiarach 6 x 6 metrów, dwóch dużych drzwi, które jasno określają miejsce relacji pomiędzy tym, co publiczne i prywatne, tym, co wewnątrz i na zewnątrz, tym, co zamknięte i otwarte. Le Corbusier podkreśla to poprzez wymiary tych dwóch portali, w sposób, który zdaje się przekształcać je w drzwi do miasta: tu miasto, podobnie jak w wielu innych projektach Corbusiera, jest budynkiem, a budynek jest miastem (ale czy nie jest to kolejny środek stylistyczny? Czy nie jest to *synekdocha*?).

2. Willa Wieganda Behrensa jako figura retoryczna

Z pewnością znaczenie, jakie nadał fasadzie jako środkowi wyrazu, Le Corbusier wyniósł z lekcji ze swoich lat kształtujących, przede wszystkim dzięki znajomości starożytnych budynków, które studiował podczas podróży po całej Europie. Myślę jednak, że fundamentalnym doświadczeniem była praktyka w biurze Petera Behrensa między listopadem 1910 a kwietniem 1911 r. Relacje z mistrzem są bardzo trudne – w listach Le Corbusier opisuje Behrensa jako nieuprzejmego, despotycznego, apodyktycznego; o pracy w biurze stwierdza, co ciekawe: „Niczego się od niego nie uczę, absolutnie niczego poza fasadą wszystkiego.”⁷ Faktycznie, w czasie kiedy młody Charles-Édouard przebywa w Berlinie, pracuje nad dwoma projektami niemieckiego mistrza, z których oba dotyczyły tematu fasady: był to klub wodny Elektra oraz, w szczególności, willa Wieganda dla ważnego klienta, archeologa Teodora Wieganda.



Elegancka willa znajduje się w Dahlem, w odległości kilku kilometrów od Berlina, budynek ulokowany jest tuż przy ulicy, pozostawiając większość działki na ogród z tyłu domu. To oznacza, że związek z ulicą i to, jak ścieżka prowadzi nas od zewnątrz do wejścia, było dla Behrensa niezwykle ważne; ponadto, musiał on przedstawić znaczenie klienta i jego zawodową rolę za pomocą jasnej strategii architektonicznej.

Aby to uczynić, Behrens bawi się elementami domu i inteligentnie wykorzystuje środki retoryczne, budując wyraźny tekst i silny przekaz od wewnątrz na zewnątrz: willa wydaje się rozmawiać z widzami i opowiadać historię.

Najważniejszą ideą w tym projekcie jest podjęcie klasycznego elementu domu rzymskiego, *peristilium*, i przekształcenie go w punkt centralny willi. Jest to wyraźny środek strategii narracyjnych (bardzo często wykorzystywany przez architektów): *cytat.* Jest to również bardzo słuszny wybór, gdyż klient jest archeologiem, a więc wybór tego klasycznego elementu jest bezpośrednim odniesieniem do zawodu i zainteresowań osoby mieszkającej w domu. Niezwykłe w tym projekcie jest to, w jaki sposób Behrens używa tego mocnego elementu: zamiast budować willę wokół *peristilium*, jak to ma miejsce w domu rzymskim, niemiecki mistrz przenosi go na zewnątrz, umieszczając go między granicą ulicy a drzwiami wejściowymi, jako filtr pomiędzy przestrzenią publiczną a prywatną. Możemy odczytać ten gest, tak oryginalny i poza klasycznymi schematami, jako kolejną figurę retoryczną: *hysteron proteron*.

Pochodzący z języka greckiego *hysteron proteron* oznacza „ten drugi (wprowadzony na miejsce) tego pierwszego”, jest to „figura retoryczna, w której to, co naturalnie powinno zajmować ostatnie miejsce, stawiane jest na miejscu pierwszym”⁸, „w której następuje odwrócenie normalnego porządku dwóch zdań, zdań składowych itp.”⁹. Tutaj proces ten jest jasny i mocny: *perystyl*, który pierwotnie był umieszczany w samym sercu domu, został przeniesiony na zewnątrz i znajduje się w bezpośrednim kontakcie z ulicą. „Naturalny” porządek sekwencji wejściowej rzymskiego domu: *ulica–wejście–przedsionek–atrium–perystyl*, został zamieniony, poprzez zastosowanie uwczesnienia, w *ulicę–perystyl–wejście–przedsionek*.

Podsumowując, w willi w Dahlem Behrens zajmuje się problemem relacji z ulicą z jednej strony (i będzie to jeden z głównych tematów w badaniach Le Corbusiera dotyczących krytyków *rue corridor*) oraz wyraźnie pokazuje, dla kogo została zbudowana willa dzięki dziełu *architecture parlante* („architektury mówiącej”).

I daję odpowiedzi na te dwa kwestie projektowe, jako architekt, ale ostatecznie również jako mistrz narracji, który wie, jak wybrać i zastosować potężne instrumenty z repertuaru *ars rhetorica*.

1. E.N. Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Mediolan, 1961 (tłum. P.M. Martinelli).
2. Le Corbusier, *Urbanisme*, Paryż 1925.
3. Le Corbusier, *Mein Werk*, Stuttgart 1960.
4. B. Reichlin, „*Il Pavillion Church*” [w:] C. Palazzolo, R. Vio, *Sulle tracce di Le Corbusier*, Wenecja 1989.
5. „Chiasm” [w:] Wikipedia.
6. „Emfaza” [w:] Wiktionary.
7. List LC, opublikowany [w:] F. Tentori, *Vita e opere di Le Corbusier*, Bari-Roma 1979 (tłum. P. M. Martinelli).
8. Hysteron proteron [w:] oxforddictionaries.com
9. Hysteron proteron [w:] collinsdictionary.com

Maria Misiągiewicz

Odnajdywanie rzeczywistości architektury Przestrzeni Magicznej *Finding the Reality of Magic Space Architecture*

If there is a Magic Space of art, which is shown by reality, then there may also exist a Magic Space of architecture, not only in the form of hand drawn art. The affinity between architecture and literature, fine arts, and probably visual arts – is not obvious (likewise the Magic Space) but possible to prove.

1. Przestrzeń Magiczna

Być może kluczem do zrozumienia natury Przestrzeni Magicznej architektury mógłby być obraz amerykańskiego malarza Thomasa Cole'a, zatytułowany *The Architect's Dream*, oddający wrażenie wizji architekta, który – jak to określił poeta William Cullen Bryant: „zasnął po przeczytaniu pracy na temat różnych stylów w architekturze”¹. To jest obraz z 1840 roku. Jesteśmy przy pomieszaniu języków architektury XIX wieku. Artysta przewidział, a może tylko przeczuł, że pomieszanie języków będzie się powtarzać, że nastąpi (postmodernistyczne) pomieszanie – języków mieszkańców Wieży Babel! Ale też przewidział istnienie języków Przestrzeni Magicznej. U podstaw architektury magicznej jest przewaga wyobrażeń, onirycznych przeżyć, obaw i nadziei nad – racjonalnością. Jest również dostrzeżenie różnic między rzeczami zwyczajnymi i poetyckimi; wtedy może się zdarzyć, że pewna architektura przybierze status rzeczy magicznych. To one stanowią o poetyce i – odnajdywaniu rzeczywistości architektury; ważne jest także słowo: nazwa, opowieść, mit jako preteksty budowania świata realnego. Czyli niezależnie od rodzaju sztuki w tej przestrzeni nie można odwrócić się od języka, tekstu, literatury.

Idea przestrzeni magicznej architektury jest bliska conceptowi realizmu magicznego – kierunkowi w dwudziestowiecznym malarstwie, inspirowany i spowinowacony z malarstwem surrealistycznym. Twórca tego kierunku Carel Willink tworzył w latach 30. XX wie-

ku. Malarstwo realizmu magicznego pokazuje realistyczny świat, który odbiega od normalności. Na obrazach Willinka widzimy krajobrazy świata antycznego, z rzeźbami na postumentach, z ruinami w uporządkowanych układach lub perspektywach; nastrój wspomagają dramatyczne chmury. Są tu więc: Ruiny, Miasto, Ulica, Plac, Intrygujące Urządzenie, Dziwna Postać. Kierunki surrealistyczne budzą pytania, na które zresztą nikt nie spodziewa się odpowiedzi. Elementy niejasności skłaniają do tworzenia własnych interpretacji.

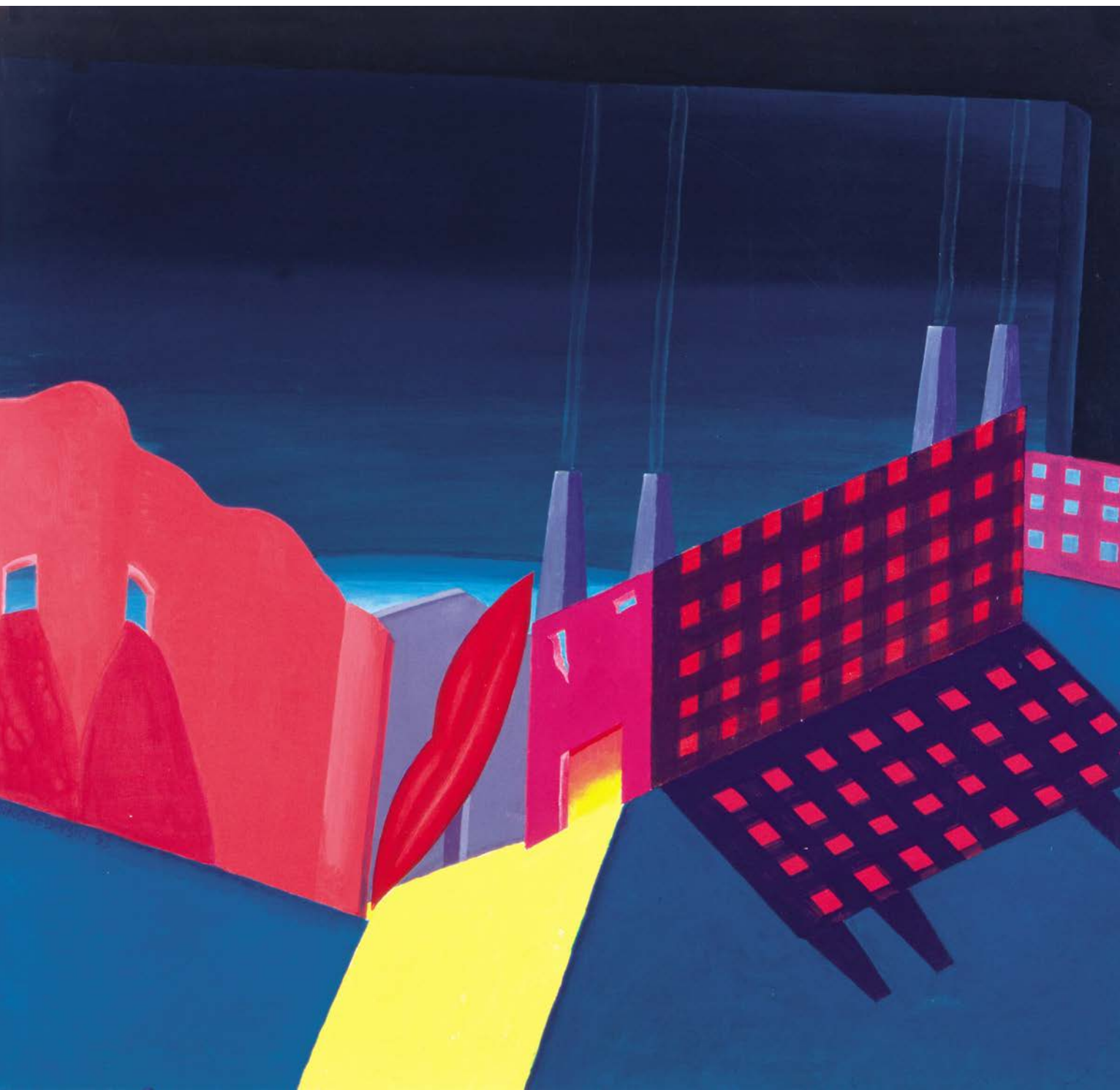
Pozostajemy blisko malarstwa Giorgio de Chirico. Realizm magicznym de Chirico napędza miejskie widoki – place i ulice postaciami lub może figurami własnych pomysłów. Znaczenia tych mocnych kolorów rzeczy i krajobrazów architektonicznych są wzmacniane rzucanymi cieniami. Tworzy to dramatyczne opowieści zatrzymanych w bezruchu akcji. Malarstwo Giorgio de Chirico wywarło znaczący wpływ na koncepcję *Drogi Czterech Bram*, krakowskiego Seminarium XX Zmartwychwstańców, bez wątpienia rzeczy z Przestrzeni Magicznej.

Z nurtem magicznych malarzy surrealistycznym łączy się chętnie postacie Rene Magritte'a. Przestrzeń u Magritte'a jest wysoce absurdalna, pełna rzeczy, także architektonicznych, i postaci dziwnych, i inspirujących. Krajobrazy Maxa Ernsta należą do najbardziej „skondensowanych” znaczeniowo i zapadających w pamięć (*The Entire City*). W tej narracji ważną osobowością jest Man Ray, zadeklarowany surrealista, ważną z racji obrazu z latającymi czerwonymi ustami (*Observatory Time: The Lovers*).

Idee Przestrzeni Magicznej ukształtowane w malarstwie odnaleźć można w literaturze, w kierunku zwana Realizmem Magicznym. Rozkwitł on najbujniej w hiszpańskim obszarze językowym literatury Ameryki Łacińskiej. Powieści ukazujące poetykę Przestrzeni Magicznej zauważymy w publikacjach: *Legends gwate-malskie* Miguela Asturiasa (1930), *Powszechna historia nikczemności* Jorge Borgesa (1935), *Podróż do źródeł czasu* Alejo Carpentiera (1953). Kierunek jest kontynuowany.

2. Rysowana Przestrzeń Magiczna

Architektura i obrazy (autor mówi o nich – obrazki) Dariusza Kozłowskiego stanowią całość; nie tylko



Dariusz Kozłowski, *Dom alchemików*, akryl

możliwość zamiany rzeczy wymyślonej na realną stanowi o jej magiczności. Do rysowania architektury Kozłowski przykładą dużą wagę, zachowując dystans do swoich utworów. Jego szkice, rysunki i obrazy malowane to – studia, ilustracje, manifesty i... gry. Rysuje i maluje: obrazy rysowane piórem wydają się być studiami do malowanych kompozycji dużych formatów. Deklaruje on przynależność swojej twórczości do epoki postfunkcjonalistycznej lub raczej ponadczasowości antyfunkcjonalizmu, a obrazami potwierdza te oświadczenia. Kozłowski buduje swoje obrazy (i architekturę), posługując się pretekstami: językiem form „z przeszłości”. W stosunku do domniemyanych pierwowzorów wydają się one zdeformowane, przetworzone i nade wszystko stosowane w innych niż zazwyczaj kontekstach znaczeniowych. Wędrując przez różne czasy i kultury, sięga po okruchy różnych symbolik i obrazów, bez chęci ich dokładnej egzegezy i, wydaje się, bez przywiązywania się do któregośkolwiek z nich. W pewnym sensie odkrywamy tu powinowactwo z włoską *ta-ransavanguardia*. Rzeczy nabierają innego znaczenia – odczytanie jego pozostawia widzowi. Przychodzi tu na myśl komentarz do wczesnego de Chirico: „Posługując się nawet znanymi przedmiotami, każąc im wchodzić w niecodzienne związki, malarz wyobcowuje je z realnego świata i, jakkolwiek dokładne byłoby ich odwzorowanie, efektem jest uczucie dziwności i zaskoczenia, jako że świat czyichś widzeń sennych nie jest dla nikogo światem znajomym”².

W zapisach graficznych i obrazach pewne formy powtarzają się i wydaje się – tworzą katalog rzeczy ulubionych. Gra architekta dotyczy przemalowywania kodów symbolicznych, zmieniania znaczeń elementów przestrzeni, uzyskiwania nowego przedmiotu z rzeczy odrzuconej, zużytej estetycznie. Kozłowski chce, by w jego obrazach i architekturze nie było a priori form przedstawiających lub abstrakcyjnych: każdy kształt coś oznacza, a rolą architekta jest wypełnienie formy tą szczególną materią, by stworzyć obraz realistyczny lub abstrakcyjny, w dowolnym odcieniu jasności lub zamglania. W tym celu chętnie ukazuje rozłożenia elementów składni języka przestrzeni na niezależne elementy i pozostawia je w tym stanie, by uzyskać efekt scenograficzności. Poetyka rysowanej przestrzeni służy demonstrowaniu „sztuczności”: języka architektu-

ry, budowanego świata metafor (symboli?), ideologii prezentowanej przez architekturę, idei, i samej sztuki – kierując refleksje gdzieś w głąb, ku ogólnemu stanowi sztuki budowania.

Kozłowski tytułuje swoje obrazy (podobnie jak „nazywa” architekturę), jak gdyby zawierały za mało słów. Tym sposobem buduje kolejną konwencję zamiany realnego obrazu – przestrzeni architektury na wizję baśniową; nazwa–idea–słowo pisane jawi się jako zakłęcie przywołujące rzeczywistość–nierzeczywistość. Liczne rysunki opowiadają o klasztorze – *Drodze czterech bram*, budowli w Krakowie. Są to równocześnie ilustracje do idei Drogi zapisanej białym wierszem³.

Można odnaleźć powinowactwa myśli krakowskiego architekta z namalowanym manifestem Hansa Holleina, to: obraz – koncepcja fasady – wzór dla makiety–realizacji wzniesionej przy Strada Novissima w weneckim Arsenale na Biennale Architektury w 1980r. Pomysł wspiera się na wielkim porządku sześciu kolumn. Dwie boczne „prawdziwe” to kolumny z doryckimi głowicami, podtrzymujące realne belkowanie przekrycia Corderii, wówczas hali wystawowej. Przestrzeń między nimi wypełniono czterema „kolumnami”, dostosowanymi gabarytami do już istniejących podpór. Jest więc kolumna: „pień z głowicą”, „dorycka kolumna Adolfa Loosa” (kopia projektu budowli *Chicago Tribune*), „ułomek kolumny” – forma zrujnowana zawieszona u belkowania oraz „kolumna – starannie przystrzyżone drzewo”. Całość połączona jest rodzajem tympanonu. Koncepcja fasady przywodzić może na myśl zjawisko w sztuce określane przez Adolfa Goldschmidta mianem „dezintegracji formy”; termin *rozbiecie formy* lub *dezintegracja formy*, przywołany do życia w nowym niewartościującym znaczeniu, uważać można za naczelną kategorię artystyczną architektury postfunkcjonalistycznej⁴. Jeśli zgodzić się z tą tezą, to obraz – projekt fasady przy ulicy Novissima Holleina przybiera charakter nie tylko komentarza do architektury postmodernizmu, ale ma wartość manifestu⁵.

3. Architektura

Nie bez powodów kierujemy zainteresowania do weneckiego Biennale z 1980 r. To tam przestrzeń magiczna pokazała się światu w całej okazałości. Nazwa postmodernizm w architekturze zyskała wyjaśnie-



Dariusz Kozłowski, *Villa Fortezza*

nie. Potem architektura na pewien czas zanurzyła się tej trudnej do zrozumienia fikcji celebrowanej przez twórców, przechodniów i teoretyków z równą powagą. Spójrzmy na okruchy tej zabawy.

Zapisy rysunkowe Massimo Scolariego stanowią nie tylko rodzaj poszukiwania sensu zamieszkiwania człowieka na ziemi, ale także są analizą formy architektonicznej i poszukiwaniem jej reguł. W tym miejscu wypada postawić pytanie: do jakiego rodzaju przestrzeni należą *Skrzydła*, pojawiające się tu i ówdzie w tajemniczych światach Scolariego, także ulatujące nad *Bramą do morskiego miasta*. *Skrzydła*, które w *II Gardini di Biennale* obwieszczały wenecką Wystawę Architektury w 1985 roku, i w końcu znalazły swe miejsce spoczynku, w zastanej scenerii niegdysiejszych zabudowań przemysłowych, zawieszone nad wejściem do Istituto Universitario di Architettura di Venezia.

Takich wątpliwości nie mamy, oglądając w Berlinie, przy Rauchstrasse, zrealizowaną przez Roba Kriera – *Bramę*. Architekt, opuszczając na chwilę racjonalne i melancholijne zarazem analizy miasta, zaproponował poszerzenie gry o znaczenia poetyckie przełożone na język architektury. Początek mitu stanowi owa *Brama*; budowla mieszkalna z dwiema wieżami, kierująca ku wnętrzu – parku. Flankujące wieże, „teutońska” i „toskańska”, nasuwają dalszy ciąg opowieści: po przeciwnych stronach parku zbudowali wille miejskie, według swoich pomysłów, zaproszeni do zabawy architekci niemieckojęzycznej strefy kulturowej i włoskojęzyczni. Z jednej strony – Hubert Herrmann i Francy Valentiny, Hans Hollein, Rob Krier (istniejący budynek); naprzeciwko – Klaus Theo Brenner i Benedict Tonon, Giorgio Grassi, Henry Nielebock, Aldo Rossi. Zapisane przez Roba Kriera idee należą tyleż do przestrzeni melancholijnej co Magicznej. Plany i elewacje, rysowane delikatnie i podkolorowane, materializują jakąś przeszłość skomponowaną na nowo. Potwierdzają to perspektywy pokazujące także materiał i z lekka zrujnowaną architekturę. Na rysunkach konkursowych (bo tą drogą wyłoniono projekt) wież brak: pomysł przyszedł później. Rysunki Roba Kriera wspomagają poetykę idei niekiedy realizowanych.

Steven Holl, wznosząc budowle, pozostaje magiem, rysując obrazy architektury, jest poetą. Jego na-

stawienie do projektowania architektury jest całkowicie poetyckie, co rysunki oddają po części. Do architektury dociera poprzez poetykę, twierdząc, że: „dusza jest esencją architektury”, a budynek stoi w niemej samotności. Namawia do kultywowania metaforycznego sensu rzeczywistości, twierdząc, że mitopoetyckie rozumienie niedefiniowalnych doświadczeń i tajemnic wzbogaca duszę⁶. Mające swe źródła w takim onirycznym racjonalizmie, rysowane wizje Holla zmieniły się w czasie ostatnich lat, chociaż ślady jego wcześniejszych zainteresowań aspektami typologiczno-morfologicznymi pozostały: inspiracje zaczęły żywić się mitami zamienianymi w rzeczywistość. Hollowi są potrzebne preteksty, by nie zaginąć w morzu intuicji. Aby otworzyć architekturę na kwestie percepcji, trwa w niewierze i odłącza racjonalną połowę umysłu, a rozumowi i sceptycyzmowi oddaje prawo pierwszeństwa na rzecz odkrywczości. W tym laboratorium nie ma zaufania do doktryn, a przedmiotem zadumy jest intuicja.

W krajobrazie Przestrzeni Magicznej dostrzec można relacje ich magii do znaczenia Imienia „pamięć”. Odniesieniami do „pamięci-niepamięci” są „obrazki” Koźłowskiego, oznaczające poszukiwania w pamięci, lecz także niepamięć źródeł kultury. Nie chodzi tu o zniszczenie kultury czy przekłęcie tradycji, ale raczej o to, co Tomasso Trini określił jako *ni se souvenir, ni oublier*. Rzeczy te należą do Czasu ogromnego porzucenia, posługując się tytułem obrazu Puriniego. Szkice i obrazy architektury Aldo Rossiego są opracowaniami na temat „pamięci historycznej”. Akwarele Massimo Scolariego są osobistymi poszukiwaniami „pamięci archetypowej”. Strada Novissima Holleina stanowi demonstrację dystansu do pamięci albo jest – „pamięcią ironiczną”. Rysunki Franco Puriniego jako wprowadzenie do myślenia o podstawach kreacji architektonicznej stanowią odkrywanie „pamięci genetycznej”⁷. Rysunki Stevena Holla także zawierają zapis pamięci, ich poetyka przypominająca coś nieokreślenie znanego, osadzonego w przeszłości niehistoryzującej, choć należącej do historii, zamieniającej rzeczy bez znaczeń na poezję: może w „pamięci magicznej”? A obrazy Woodsa, Hejduka, Abrahama przedstawiają rzeczy zamknięte w obszarze „czasu bez czasu”.

4. Dwa domy na peryferiach rzeczywistości architektury

Wszystkie rzeczy mają imiona własne, bez tego by nie istniały. Z drugiej strony imiona własne mają moc straszliwą: same tworzą rzeczywistość poprzedzającą rzecz zaistniałą. Obiekt zrealizowano w dzielnicy domów jednorodzinnych w Krakowie, domów wolnostojących wzniesionych w latach 70. XX w. Dom o powierzchni użytkowej 870 m² stanowi część funkcjonalną zbudowanego wcześniej w 1987 r. obiektu fabryczki kosmetyków HEAN i faktycznie jest domem jednorodzinny! Dom składa się z dwóch części – mieszkalnej i „pracowni”. Część mieszkalna to pomieszczenia, których w domu spodziewać się można zazwyczaj: hall, pokój dzienny, jadalnia, kuchnia, sypialnia. Pracownię zaprojektowano jako duże pomieszczenia użytkowane o dwóch kondygnacjach⁸. Kształt budowli pozwala odczytać dwie różnorodne formy: graniastą, mocną bryłę z ziemisto- karminowego klinkieru, zwieńczoną czterema betonowymi obeliskami, pozostawiającymi widzowi niepewność co do ich przeznaczenia, i miękką, falującą ścianę z tego samego materiału, ostentacyjnie demonstrującą swoją grubość i strukturę. Bryła graniasta, węższą ścianą otwiera się ku ulicy, ukazując przechodniowi „twarz”: wrota do wnętrza – „usta”, „oczy” – płytkie reliefy w murze klinkierowym. Obeliski wieńczące pracownię też coś oznaczają, a widoczne z boku budynku cztery rzędy okien zacierają skalę dwukondygnacyjnego obiektu otoczenia fabryczki wyróżnia budowlę różowa rzeźba, pionowo ustawiona forma opierająca się o frontową elewację – »Usta«, rzecz o wysokości równej zabudowaniom – które stanowią dla niej tło. Wygląda na to, że tu Man Ray pozostawił swój latający znak. Całość jest kompozycją form przeciwstawiającą rozdrobnienie, kompilację, wielość kierunków i płaszczyzn, różnorodność detali architektury kryjącej się za falującą ścianą – przejrzystości układu i rozległości wewnątrz i czytelności kubatury prostopadłościennego masywu. Mury z klinkierowej cegły drogowej, nieregularnej i nierówno wypalanej, czarno-fioletowej – stanowiące tło dla gładko wypolerowanej różowości »Ust« ze sztucznego kamienia, na styku domu i pracowni tworzy się wielopiętrowe, wąskie – „wnętrze – zewnątrz”. Ściana pracowni nosi tu ślady zamurowanych okien takich samych jak w jej przeciwnym murze zewnętrznym; część mieszkalna

wciska się schodami i balkonami, otwiera się oknami, biel tynków swoich ścian wewnętrznych przeciwstawiając kolorowi klinkieru. Obie formy ścian walczą ze sobą, preżąc się w bezruchu.

Rzecz nazwano – *Dom Alchemików*. Autor wyjaśnia: „Pretekstu dostarczyła profesja inwestorów, właścicieli firmy HEAN zajmującej się produkcją pomadek do ust. Architektura domu w swojej intencji kontynuująca zabawę miała być architekturą zagadek, winny rodzaj pytania i wątpliwości: Gdzie właściwie mieszkają Alchemicy? – Dlaczego falująca ściana zewnętrzna na planie »domu« ma zarys antropomorficzny? – Betonowe formy na szczycie budowli mogą skłaniać do zastanowienia: obeliski to czy może kominy? – Układ, ilość i skala okien w »pracowni alchemików« sugeruje budowlę znacznie większą niż w rzeczywistości, i wielokondygnacyjną. – Front części mieszkalnej zawiera elementy zdekomponowane. – Na frontonie pracowni alchemików można doszukać się zarysów twarzy, może maski. – Co oznacza element rzeźbiarski oparty o ścianę frontową domu, »Usta«, jeszcze jedna zabawa formą antropomorficzną, symbol produkowanych tu kosmetyków, reklama czy może jeszcze coś innego? – Pewien niepokój u oglądającego może wywołać deformacja kształtów; na planie brak kątów prostych między zasadniczymi ścianami. – W ogrodzeniu nie ma bramy prowadzącej do wejścia domu”. Nie należy dodawać, że w *Domu Alchemików* – nikt nie mieszka. W pobliżu miasta Turku, w odległości, która uwalniając od uciążliwości gwaru, ruchliwości, nieprzewidzianych spotkań i zwykłej ciekawości, pozwala jednak zachować miejskie obywatelstwo – zaprojektowano dom. Raczej duży: powierzchnia użytkowa to 2200 m².

Ideę budowli, nazwanej *Villa Fortezza*⁹, przedstawiono na obrazie *Il combattimento del signor K. e dei mulini a vento, ossia Villa Fortezza*. Pretekstem tytułu obrazu był dostarczyło papierowa tapeta „udająca” szklone płytki ceramiczne z wiatrakami, którą uzupełniono rysunkiem willi. Intencje zawarte w malowanym przekazie, nazwie i idei – łączy tytuł barokowej opery, poetykę metafory „walki z wiatrakami”, prezentację idei konkretnej architektury, a być może także odniesienie do pewnej sytuacji w architekturze współczesnej.

Dom zlokalizowano na wzgórzu na skraju starego lasu. Południowy stok wyniesienia umożliwia używanie atrakcyjnych widoków okolic. Inną zaletą lokalizacji ocenić mogą wtajemniczeni: wzgórze ukrywa sale, korytarze i pomieszczenia, rozchodzące się daleko poza obrys głównej bryły budowli, także garaże, basen kąpielowy otwierający się jednak oknem w kierunku lasu. Innego rodzaju oknem do podziemnego labiryntu jest wycięcie terenu – ogród wodny z wgłębami do podziemi. W tej strefie znalazła miejsce sala do słuchania muzyki, bar, siłownia... Poziom wyższy mieści funkcje dziennego użytkowania domu. Wyżej znalazła swoje miejsce otwarta biblioteka i ukryte sypialnie. Kompozycja rozwija się od zawłości podziemi do oczywistości formy dachu–tarasu, z surrealistycznymi czterema wieżami. Formę buduje zewnętrzna obudowa umożliwiająca jednak podglądanie tajemnicy „drugiej strony muru”. Budowla zewnętrzna wewnątrz ujawnia swobodną kompozycję nieabstrakcyjnych form geometrycznych. Oba te światy istnieją w zespoleniu przeciwieństw. Uwolnienie struktury zewnętrznej, murów i kasetonowego stropu, utworzyło „przestrzeń ekspozycyjną” – dla brył (trudno je opisać) przeznaczonych na: salon, jadalnię, bibliotekę, bar... Także: Dom Matki. Pozwoliło to na pokazanie rzeczy zazwyczaj niewidzialnych: nieistniejące formy zewnętrzne pomieszczeń i sal!

Dom dostarcza wielu gier z architekturą. Może to być zabawa w podróż po labiryncie. Może być to gra w odczytywanie znaczeń: język architektury jest nieoczywisty. Abstrakcyjne formy zjednoczone w kompozycji swobodnej, umożliwiającej teoretycznie zmianę lub kontynuację układu. Zabawą może być także gra w odniesienia historyczne do nazwy i formy *Villi Fortezzy*, i zbudowane na podstawie wiele pokładów dekompozycji semantyki, wreszcie gra w śledzenie powinowactw z rzeczami z innych światów symboliki.

Nie należy dodawać, że w *Villi Fortezzy* nikt nie mieszka!

5. Rzeczy fikcyjne?

Rozmowa o sztuce: próba jej wyjaśnienia, teoryzowanie jest równie trudne jak tłumaczenie poezji na inny język, a może nie jest możliwe. Czy można więc tłumaczyć tekst przedstawienia malarskiego na ję-

zyk świata werbalnego? Trzeba też zgodzić się z Picassem, który w pewnej chwili powiedział, że sztuka jest kłamstwem (pozwalającym dotrzeć do prawdy!). Ten sąd można uzupełnić: sztuka jest Wspaniałym Kłamstwem. Człowiek nie patrzy na świat absolutnie „czystym” wzrokiem. Odbiera go poprzez własne doświadczenia, stereotypy, upodobania. Do wyraźnego zobaczenia Przestrzeni Magicznej potrzebne są więc okulary pozwalające spojrzeć na świat w pewien sposób, okulary ze szklami ułatwiającymi przychylnie spojrzenie w głąb sztuki i dostrzeżenie jej tajnego świata gdzie łączy się wiedza, wiara, ironia, gra, filozofia... Jeśli zaakceptujemy tę teorię, teza o istnieniu Przestrzeni Magicznej nie musi być wyjaśniana i opisywana. A definicja: „Architektura jest budowaniem rzeczy fikcyjnych, tak by wyglądały jak prawdziwe”¹⁰ jest oczywista.

1. P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy architektury wieku XIX*, Kraków 1979, s. 87.

2. K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1985; tamże: *Zagadkowość, niepokój i melancholia marzeń sennych – czyli malarstwo Giorgia de Chirico*, s. 64.

3. J. Sepiół, *Oblicza postmodernizmu*, [w:] *Sztuka polska po 1945*, Warszawa 1987.

4. D. Kozłowski, *Figuratywność i dezintegracja w architekturze doby postfunkcjonalistycznej*, s. 30.

5. M. Misiągiewicz, *Zapis przestrzeni architektonicznej*, Kraków 2016.

6. S. Holl, *Soul*, [w:] *Steven Holl*, wstęp K. Frampton, Zürich-München-London 1994.

7. M.L. Cannarozzo, *Architettura disegnata*, s. 130.

8. Publikacje: „Architektura” 1989, nr 2; Katalog wystawy Polnische Architekturzeichnungen der Gegenwart, Aedes – Berlin, 1989, SARP Kraków 1989; D. Kozłowski, op. cit.; Tomasz Oborski, *Dom Alchemików*, [w:] „Architektura i Biznes” 1993, nr 3; Katalog wystawy Baustelle: Polen – Dariusz Kozłowski, Akademie der Künste zu Berlin 1994; Katalog wystawy Quo vadis Architecture, Muzeum Architektury we Wrocławiu; 2000 – Rocznik Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej, Kraków 2000.

9. Publikacje: „Deutsche Architekturblatt” 1992, nr 10; „Projekt roku 1992, SARP Kraków” – katalog wystawy Kraków 1993; „Architektura i biznes” 1993, nr 12; D. Kozłowski, Rezydencja, „Architektura i biznes” 1994, nr 1; Katalog i wystawa: Baustelle: Polen – Dariusz Kozłowski, Akademie der Künste zu Berlin, 1994; „Gazeta – Biennale Architektury”, SARP Kraków, 1994, nr 2; Katalog Dach płaski w krajobrazie, Galeria + 217.5, SARP Kraków 1995.

10. D. Kozłowski, wypowiedź z roku 1988.

Raffaella Neri

Miejsca architektury mieszkaniowej The Places of Housing

While the house is the most private place of life, its quality results from the collective and urban space that, combined with others, it achieves. Until the nineteenth century, in the old city this place was typically the street, a place of frontage and relations, and the landscape of the house itself. The crisis of the principles of construction of the modern city requires a new definition of the nature and shape of this space and, as a consequence, of the compositional principles of housing and its settlement units.

While the remarkable tradition of studies developed on this issue during the twentieth century opened the block and replaced the street with parks and gardens, the question is still pretty much open.

The essay offers some examples and proposes a meditation starting from the project for a large decommissioned area in Milan.

Domy mieszkalne stanowią jeden z najbardziej oczywistych, pospolitych i pozornie najprostszych tematów w architekturze. Z tego samego powodu temat ten jest jednocześnie szczególnie ważny, trudny i zwodniczy. Chociaż dom jest najbardziej prywatnym miejscem w życiu człowieka, mieszkania stanowią większą część naszych miast i dosłownie dostarczają ich tkankę, ich agregację. One organizują ich kształt i decydują o ich strukturze. Dom odzwierciedla naszą tożsamość: w domu rozpoznajemy miejsce naszego życia, intymności i uczuć. Dom odzwierciedla nasz sposób bycia, kulturę, tradycję, sposób życia, ideę życia domowego.

Co zatem identyfikuje dom? Jakie elementy architektoniczne określają jego tożsamość i czynią go rozpoznawalnym?

Normalne, „szczęśliwe” domy, parafrazując Tołstoja, mają te same wymagania przestrzenne, organi-

zację i wewnętrzny rozkład, z wyjątkiem kilku zmian. A właśnie budowanie szczęśliwych domów powinno być zawsze naszym celem. Jak sugerował Le Corbusier, powinniśmy ujednolicić ich rzeczywistość „szczęśliwość” lub precyzję. To, co szczególnie zmienia się w czasie i w przestrzeni, to relacje nawiązywane przez domy z ich lokalizacją, a tym samym z miejscami, które w następstwie ustanawiają. To, co czyni je rozpoznawalnymi, to *kształt* miejsc tworzony przez ich kompozycję: nieograniczony zakres form, wszystkich specyficznych, i tak specyficznych jak niezmiennie specyficzna jest architektura, różniących się od siebie, ale odnoszących się do pewnych precyzyjnych i rozpoznawalnych zasad.

W historycznie ustanowionych miastach agregacja mieszkań tworzy zazwyczaj *miejsca*, które prawie nigdy nie są prywatne. Są to miejsca zbiorowe i publiczne, miejskie, cywilne. Do dziewiętnastego wieku, ulica była, na różne sposoby, *miejscem* domu: miejscem ustanowionym w mieście, w którym mieszczą się domy, ułożone w uporządkowanych i długich rzędach. Ulica nie była wrogim elementem dla domu. Wręcz przeciwnie, stanowiła jego pierzeję i przedłużenie, rzeczywisty krajobraz. Zapewniała niezbywalne połączenie ze światem, społecznością, z samym miastem. Z tego powodu ulica była integralna i istotna dla domu. Oczywiście było to również miejsce publiczne, zbiorowe, miejskie: miejsce relacji, wymiany, handlu, promenada, wejście, w którym dom ukazywał miastu swoją publiczną twarz, twarz, którą dzielili jego mieszkańcy i sprawiał, że poszczególne osoby stawały się częścią społeczności. Jako niezależna konstrukcja, budynek sam w sobie nie miał żadnej szczególnej wartości, nie posiadał tożsamości ani rozpoznawalnego charakteru poza jego rolą w budowaniu ulicy, alei, calle w Wenecji, *carrugio* w Genui, placu albo jakiegokolwiek innego podobnego miejsca.

Między ulicą a prywatnym wnętrzem domu bywały czasami miejsca pośrednie – dziedzińce. Chociaż nie były publiczne, były to z pewnością przestrzenie zbiorowe i jako takie stanowiły teatry życia, miejsca tożsamości, przestrzenie wspólnoty, w których występowały relacje, kontakty, konflikty i sprzeczki, miejsca rozwoju, a poprzez formy architektury – reprezentację życia. Były to wyraźne bramy do miejsca zamieszkania.

Zarówno w zamożnych, jak i skromnych domach *miejsca* stworzone przez budynki składają się na wartość i rozpoznawalność samego domu. Prywatna tożsamość domu jest określona przez tożsamość miejsca publicznego i zbiorowego stworzonego przez sam dom w złożonej relacji między prywatnym budynkiem a przestrzenią miejską. Każde miasto w Europie wyraziło tę wspaniałość, a czasami tragiczną narrację na ulicach, z tak dużą liczbą zmiennych jak wiele jest regionów, obszarów klimatycznych, zwyczajów, warunków geograficznych, specyficznych zakresów kultur ukształtowanych w tych miastach i na ich ulicach.

Pod koniec dziewiętnastego wieku model budowy miasta europejskiego opartego na systemie dom–ulica–kwartał lub minimalnej agregacji mieszkaniowej został zdestabilizowany przez dobrze znane zjawisko urbanizacji. W dwudziestym wieku zaproponowano wiele rozwiązań wynikłego w następstwie kryzysu poprzez szeroki wachlarz badań i teorii, czasami realizowanych, innymi czasy pozostających na papierze czy przeprowadzanych tylko częściowo. Rezultatem jest niezwykle dziedzictwo, na które składają się badania i eksperymenty przeprowadzane w dużych miastach, z udziałem najbardziej genialnych umysłów kultury architektonicznej dwudziestego wieku. Ten wysiłek badawczy został niewytłumaczalnie przerwany we Włoszech w latach siedemdziesiątych, gdzie budowa nowej zabudowy miejskiej, a później przebudowa głównych pofabrycznych terenów, została pozostawiona rynkowi i spekulacji.

Oznacza to, że przedstawiony problem jest daleki od rozwiązania, a zatem kwestia leżąca u jego podstaw, którą powinny zajmować się badania, wciąż wymaga uwagi.

Skoro dom pozostaje podstawowym elementem budowy miasta, jakie są miejsca przyczyniające się do tożsamości domu we współczesnym mieście, opartego obecnie na zasadach, które różnią się od zasad historycznych miast? W jaki sposób możemy zdefiniować zbiorowe i miejskie miejsca, które zastępują ulicę tak, żeby wciąż miały znaczenie i wartość? Jakie zasady kompozycyjne powinniśmy zastosować w mieszkaniach w celu stworzenia miejsc, które mogą dorównać jakości, pięknu i znaczeniu kwartałów starego miasta? Ile i które formy mogą ustanawiać te zasady? I wresz-

cie, jakie elementy wpływają na nowe minimalne lokale mieszkaniowe?

Aby przeprowadzić te badania, kilka lat temu postanowiliśmy przestudiować trzy dzielnice w Mediolanie, które można uznać za jedne z najlepszych przykładów powojennej kultury architektonicznej we Włoszech.

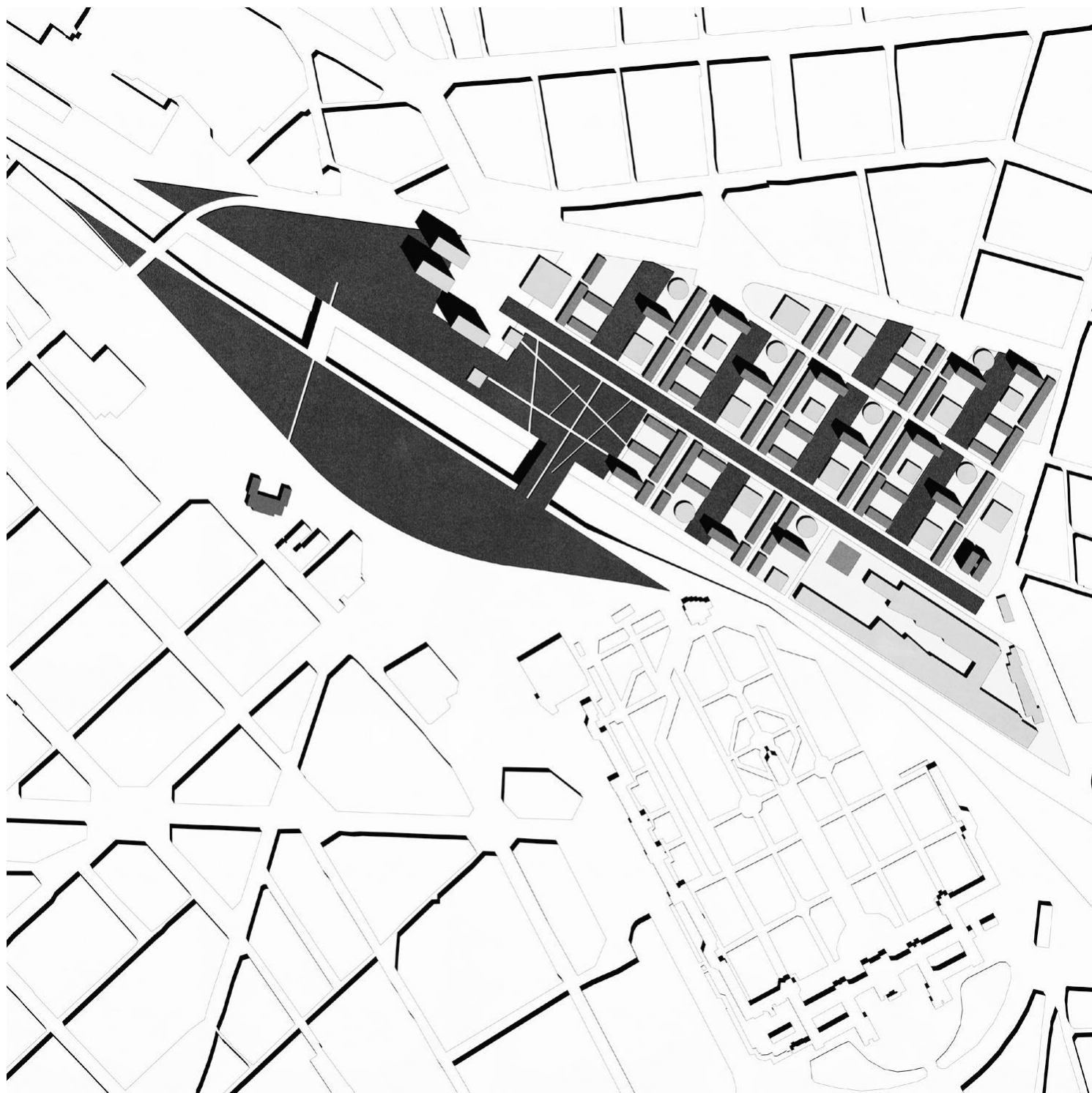
Będąc miastem przemysłowym, które bardzo szybko rozwinęło się od końca dziewiętnastego wieku do ożywienia gospodarczego lat sześćdziesiątych, Mediolan doświadczył wszystkich problemów większych miast europejskich w XX wieku, począwszy od masowej imigracji do rozwoju rozległego zaplecza, od kryzysu monocentrycznego modelu wzrostu, aż po zniknięcie jego wiejskich korzeni.

Wybrane przykłady odzwierciedlają trzy różne osadnicze i kompozycyjne podejścia do tworzenia zabudowy mieszkaniowej w Mediolanie, ukończonej w okresie, w którym architektoniczne badania i eksperymenty były żywe i promowane przez jednych z najlepszych włoskich architektów dwudziestego wieku, a zaangażowanie administracji publicznej w tworzenie nowych dzielnic było tak samo silne. Naszym celem było zbadanie podstawowych zasad, elementów i typów tych nowych osiedli w celu ustalenia, czy mogą być ponownie wykorzystane i dostosowane do projektowania modeli mieszkań we współczesnym mieście.

Te trzy dzielnice to: QT8 (1946–1959), utworzona jako eksperymentalna zabudowa podczas ósmej edycji wystawy Triennale di Milano, koordynowanej przez Piero Bottoniego, dzielnica Harar (1951–1955), plan koordynowany przez Luigiego Figiniego, Gino Polliniego i Gio Pontiego, i wreszcie, w porządku chronologicznym, dzielnica Feltre (1956–1963), zaplanowana przez Gino Polliniego. Wszystkie one były działaniami zespołowymi, ponieważ kilku architektów wielokrotnie wносиło swój wkład do większej liczby projektów.

Chociaż różne pod względem podejścia, te trzy dzielnice mają pewne cechy wspólne, które skutecznie czynią z nich część miasta, gdyż odzwierciedlają czystą tożsamość i niezwykłą jakość miejską.

Umiejscowione w różnych obszarach miasta, dzielnice są strategicznie połączone z siecią drogową i kolejową (w tym metra, będącego wówczas w budowie) samego miasta i jego zaplecza, a tym samym z siecią transportu miejskiego i regionalnego.



Raffaella Neri, Plan główny dla Scalo Farini w Mediolanie

Drugim ważnym aspektem jest fakt, że każda dzielnica jest połączona z miejskim obiektem zbiorowym, z *centrum* miasta, na przykład nowym cmentarzem, parkiem Lambro, lotniskiem, stadionem, narodowym torem wyścigowym, basenem Lido, będącym wtedy jedynym dużym centrum sportów wodnych w Mediolanie, rzeką. Połączenie pod względem bliskości i przynależności do tych obiektów jest tym, co uratowało te dzielnice przed peryferyjnym losem, który zwykle spotykał ówczesne zabudowy.

Kolejnym podstawowym kryterium była organizacja osiedla wokół jego własnego centrum, wspólnej, otwartej przestrzeni, która miała stać się rdzeniem tożsamości nowej dzielnicy, a jednocześnie centrum społecznym dla miasta. Jako taki, rdzeń ten wymagał oczywiście budowy obiektów użyteczności publicznej dla społeczności.

Ostatnią cechą, którą dzieliły wszystkie dzielnice jest rola terenów zielonych jako elementu tworzenia przestrzeni publicznych, otwartych i zbiorowych, centralnych przestrzeni dzielnic, wspólnych dziedzińców i zarazem poszczególnych domów.

Jest to zwięzły przegląd zasad przyjętych głównie w celu opracowania tych osiedli.

QT8 jest pierwszą dzielnicą bardziej bezpośrednio związaną z kulturą i eksperymentami europejskiego racjonalizmu, szczególnie jeśli chodzi o otwartość kwartału i typologiczne rozwiązania dla budownictwa mieszkaniowego.

Położona przy północno-zachodniej granicy miasta, w pobliżu autostrad prowadzących do Piemontu i doliny Aosty, dzielnica znajduje się w pobliżu toru wyścigowego, stadionu San Siro i centrum wodnego Lido. Zabudowa jest zorganizowana wzdłuż centralnej osi, parku, który biegnie wzdłuż zachodnio-wschodniej drogi wodnej. Obiekty społeczne, rynek, szkoła, kościół i centrum administracyjno-kulturalne miasta znajdują się w centrum dzielnicy, a zabudowa mieszkaniowa dzieli się na cztery sektory, każdy zawierający domy innego typu: wyższe domy szeregowe w zewnętrznych obszarach dzielnicy, i niższe, bardziej chronione, domy szeregowe w jej wewnętrznych obszarach. Oba typy zorganizowane są tak, by wychodzić na heliologiczną oś i rozłożone tak, aby tworzyć wspólne obszary zielone i prywatne ogrody. Układ prostokątny do centralne-

go zielonego kręgosłupa sprawia, że każdy dom ma w pobliżu ogród i jest związany z parkiem miejskim i jego obiektami, a także z Monte Stella, charakterystycznym obiektem tożsamości miasta i rzeczywistym podstawowym elementem dzielnicy. Monte Stella jest nizinnym wzgórzem, zieloną architekturą, zaprojektowaną, aby rozwiązać problem usuwania gruzu, który pojawił się w mieście w następstwie działań wojennych. Podczas opracowywania projektu stało się ono kluczowym elementem tożsamości dzielnicy i jej mieszkańców: wysoki punkt orientacyjny w nizinnym mieście, który byłby widoczny zarówno przy wjeżdżaniu, jak i opuszczaniu miasta, duży park miejski, istota znaczenia i użyteczności, miejsce oryginalne niczym plac Duomo czy teatr Scala, i wciąż niezwykły element architektoniczny dla całego miasta.

Dzielnica Harar znajduje się w tym samym sektorze miejskim co QT8, naprzeciwko niego, w odniesieniu do stadionu i toru wyścigowego, wzdłuż głównej osi łączącej centrum Mediolanu z Piemontem. Różnice w układzie, odzwierciedlone w rysunkach i modelach, informują, w jaki sposób projektanci zmienili swoje podejście, gdy zrezygnowali z ustawienia zabudowy mieszkaniowej w linii wzdłuż osi heliologicznej, i zamiast tego zdecydowali się na bardziej zróżnicowane i wyraziste podejście, które zaznaczyło się w obecności zielonych obszarów w centrum jako miejsc konstrukcji i frontonu zabudowy. Rola i tożsamość terenów zielonych zostaną rozwinięte przez wyrażanie ich kształtu i wielkości w odniesieniu do różnych typów mieszkań.

Dzielnica ma wyraźny rdzeń, duży, prawie kwadratowy zielony plac, o wymiarach bliskich 200 metrów z każdej strony. Ta przestrzeń jest uregulowana przez cztery pokaźne domy szeregowe, które definiują jej granicę, rozmiar i proporcje oraz tworzą duży plac miejski. Ta wspólna przestrzeń, otwarta dla miasta, mieści obiekty zbiorowe, rynek i kilka szkół.

Dystrykt opiera się na dokładnej hierarchii: centralny rdzeń, główna przestrzeń miejska, otwiera się na inne zielone przestrzenie zbiorowe o dodatkowym charakterze i wielkości. Otwarty „turbopodobny” układ zabudowy mieszkaniowej ułatwia bezpośrednie połączenie między centralnym rdzeniem a „wyspami”, określonymi przez projektantów jako podstawowe jednostki dzielnicy. Każda jednostka jest określona przez

dwa domy szeregowe w kształcie litery L, które obejmują grupy dwupiętrowych domów jednorodzinnych w chronionej przestrzeni. Domy te są również skupione tak, aby definiowały małe wspólne pomieszczenia domowe, chronione i przeznaczone na zabawę dla dzieci. Jako wspólne przestrzenie dla małych społeczności zapewniają one dostęp do prywatnych domów jednorodzinnych, które wychodzą na ich ogrody.

Ten układ wyraża dążenie do hierarchii przestrzeni zbiorowych, poczynwszy od tej bardziej publicznej i miejskiej do tej bardziej prywatnej, co ma również wpływ na domy: zorganizowane jako podwójne jednostki, mieszczą wspólną wewnętrzną przestrzeń, która przejawia się przez rozmiar pokoju dziennego o podwójnej wysokości, z loggią otwartą na światło i naturę.

Precyzyjna zgodność pomiędzy naturą, wielkością i kształtem otwartych i zielonych przestrzeni oraz zbiorową naturą jest wykorzystywana do tworzenia nowych artykulacji złożonych przestrzeni i kwartałów starego miasta – małych wspólnych przestrzeni, małych placów, ulic, które mimo swojej zbiorowości, pełniły pomocniczą rolę w stosunku do miejskiego charakteru ulicy i placów, które do nich przylegały.

Podczas gdy pierwsze dwie dzielnice opierają się na współlistnieniu kilku typów domów, tożsamość trzeciej dzielnicy wynika z zupełnie innego podejścia. Po serii rozwiązań pośrednich, ostateczny plan oddaje bardziej drastyczną i absolutną zasadę, która umieszcza zabudowę mieszkaniową na zamkniętej części niedawno utworzonego parku Lambro z dodatkowym wprowadzeniem obiektów wymaganych do życia zbiorowego. To duże odgrodzone miejsce zostało otwarte na miasto i nadano mu wielkość dużego placu miejskiego. Jest to wyraźne odniesienie do redent Le Corbusiera, duży dziedziniec, który stanowi połączenie drugorzędnych dziedzińców, które skupiają się na centralnej przestrzeni, aby podkreślić jej wielkość i wspańiałość. Jak dowiedziono poprzez obecne odrodzenie badań nad tradycyjnymi sposobami rozwoju miasta i jego terytorium, rozwiązanie przyjęte dla dzielnicy Feltre przywołuje w pewien sposób zasadę osadniczą przyjętą dla dużych gospodarstw wiejskich założonych w Dolinie Po. Z drugiej strony, proporcje i wysokość zabudowy mieszkaniowej pobudowanej w dzielnicy, po-

mimo otworów, które przyczyniają się do jej otwartości, są oczywiście dalekie od tych gospodarstw. Dlatego najbardziej bezpośrednim odniesieniem dla tego dużego dziedzińca, który kolejny raz zawiera park, jest duży zamek na granicy miasta, wybudowany, jak sugerował Le Corbusier, w środku kraju. Architektura dzielnicy, która jest jednostką niepodzielną, zbudowaną przez kilku projektantów, poprzez narzucenie surowych ograniczeń w projekcie, aby chronić jednolity charakter zabudowy.

A teraz?

Duże obszary wycofane z eksploatacji w obrębie miasta stanowią problem dyscyplinarny, podobny do tego, który został zaadresowany przed wielu laty. Jakie są miejsca zamieszkiwania? Jakie są zasady kompozycyjne, które należy przyjąć dla określania miejsc, które są tak skomplikowane jak te za starego miasta? Czy możliwe jest zdefiniowanie podstawowych jednostek osadniczych tak żywotnych jak kwartały, ale opartych na różnych zasadach, wymiarach i elementach podstawowych?

Bardziej zasadniczo pytanie brzmi: co identyfikuje dom? A przy założeniu, że *miejsca* nadają domom tożsamość, *które miejsca identyfikują dom?*

Staraliśmy się rozwiązać ten problem, opracowując alternatywne rozwiązanie projektu zajezdni kolejowej Farini w Mediolanie, rozległym obszarze poeksploatacyjnym, zajmowanym przez tory kolejowe i zlokalizowanym pomiędzy centrum a przedmieściami w bardzo dostępnym miejscu na poziomie miejskim i regionalnym.

W pierwszym projekcie zdefiniowaliśmy ogólny układ obiektu i ustaliliśmy orientację, podążając za głównymi osiami miasta, osią centralną dla organizacji i rozmieszczenia całej zabudowy, punktem orientacyjnym, skrzyżowaniem różnych osi zbieżnych oraz systemem dróg o różnym znaczeniu, które czynią ten obszar dostępnym, a jednocześnie pozwalają na ruch związany jedynie z działalnością mieszkańców.

Oś środkowa, aleja drzewostanowa, którą nazywamy *rambla*, stanowi trzon całego systemu, który rozprowadza sektory mieszkaniowe, budynki zbiorowe, ogród i park, a kończy się centralnym placem, który mieści obiekty miejskiej działalności, muzeum, dwa wysokie biurowce i trzeci budynek hotelowy. To miejsce

publiczne należy do miasta, a ze względu na typ i lokalizację jego budynków jest rozpoznawalne ze znacznej odległości. Duży park, który rozciąga się na sieć ciągle funkcjonujących torów kolejowych, należy do systemu dzielnicowych miejsc zbiorowych o zasięgu miejskim.

Podzieliliśmy obszar na system o równomiernie ukształtowanych, prawie kwadratowych działkach, o wymiarach około 120 metrów z każdej strony. Były to nasze jednostki mieszkaniowe, równoważne starym kwartałom. Jednostki te to przestrzenie zielone, trawniki otoczone wysokimi domami szeregowymi po obu stronach, które na pozostałych dwóch stronach tworzą rodzaj otwartego dziedzińca: ich usytuowanie jest prostopadłe do centralnej *rambli*, tak że wewnętrzna przestrzeń zielona i domy wychodzące na taką przestrzeń również wychodzą na samą *ramblę*. W tym kwartale znajdują się zbiorowe obiekty dzielnicy.

Ten układ podważa zasadę stosowaną przy budowie starego miasta: zbiorowe miejsca i obiekty zlokalizowane są w kwartałach, a nie wzdłuż ulic, które je otaczają. Zdefiniowane i mierzone w zależności między domami, kwartały są otwarte na miasto; trawniki, na które wychodzą domy stanowią miejskie przestrzenie zbiorowe, a publiczna działalność handlowa i rekreacyjna znajdują się między domami. Ulice, o różnej hierarchii i roli, stają się elementami rozmieszczenia. Wyłożone drzewami i ocienione, tracą podstawową wartość publicznej przestrzeni miejskiej.

To powiedziawszy, należy stwierdzić, że ogólne znaczenie jest mniej więcej takie samo: domy nadal otrzymują swoją tożsamość z relacji z przestrzeniami publicznymi i zbiorowymi, na które wychodzą, i które one z kolei określają. Zamiast ulic, są to otwarte, zielone dziedzińce: raczej niż *na zewnątrz* kwartału, te przestrzenie znajdują się w kwartale. Artykulacja i złożoność wynikają z różnorodności przestrzeni tworzonych przez lokalizację budynków zbiorczych i ich relację z domami. Podobnie jak w starym mieście, forma i jakość zbiorowych miejsc to znaki, które sprawiają, że poszczególne bloki i pomieszczenia mieszkalne są niezwykłe i rozpoznawalne: różne miejsca docelowe i obiekty zapewniają przestrzeniom zbiorowym żywotność i charakter, tożsamość i artykulację, określają różne przestrzenie i identyfikują jednostki.

W tym sektorze miasta tożsamość przestrzeni zbiorowych zmienia się radykalnie, od ulicy do otwartej przestrzeni w kwartale, a ich natura od ścieżek betonowych do zielonych i zadrzewionych miejsc odpoczynku.

Zachowując ogólny układ zabudowy, przedstawiliśmy zmiany kompozycji kwartałów w dalszej wersji projektu: jednostki są tworzone przez kilka kwartałów i obejmują kilka typów budynków, tak aby przestrzeń wewnętrzna była wyrażona przez wspólne obiekty i budynki mieszkaniowe.

Kwartały są otoczone niższymi budynkami szeregowymi i obejmują inne domy, otwarte dziedzińce, wysokie budynki itp., które kształtują różne przestrzenie.

Na podstawie tych wytycznych poprosiliśmy kilka grup badawczych o sprawdzenie tej zasady, wprowadzając kilka zmian projektowych, w procesie, który precyzyjnie odzwierciedla budowę rzeczywistego miasta.

Wariacje dotyczą zasadniczo wyboru i składu typów mieszkań w stosunku do przestrzeni zbiorowych oraz zróżnicowanej otwartości kwartałów, z wynikającymi zmianami krajobrazu tej nowej zabudowy. Badania trwają.

Alberto Pratelli

Dom to dom, dwa domy to dwa domy, a tysiące domów... to miasto

A House is a House Two Houses are Two Houses, Thousands of Houses... are a Town...

From a group of houses to a city, what matters is the aggregation system. Attempts are many. It's very interesting to study an example that produced good results over time, different in scale and contents: the Olympic Games, and the way, almost hidden, but stimulating, with which they gradually "built" their "Villages", over more than a century. You can observe the extraordinary ways that people and cities have invented, to create the kind of "temporary housing" that is the Olympic Village. A suggestion on the needed virtues.

Dom rozumiany jako miejsce zamieszkania jest ważniejszy od samego budynku domu. Jednak, będąc architektem, musisz zaprojektować ten drugi.

Z wielu domów otrzymamy miasto. Ale potrzebne jest jeszcze coś ...

Jak je połączyć? Kiedy grupa domów staje się miastem?

Dom jest miejscem zamieszkania przez całe nasze życie. Jednak budynek musi nas „przeżyć”, innymi słowy żyć dłużej od nas.

Tu nasuwa się pytanie antropologiczne: czy nowy dom faktycznie musi żyć dłużej niż my czy wręcz przeciwnie? Dla starożytnego budowniczego odpowiedź była jednoznaczna: dom musiał żyć „wiecznie”. Dla współczesnego budowniczego odpowiedź jest „z pewnością” przeciwna.

Przeważnie jednak dom ma być domem na całą długość życia. Jest to również miejsce zamieszkania na czas trwania wielu różnychżyć.

Największe zainteresowanie dla tych, którzy badają te problemy, stanowi odkrycie, jak i kiedy duża grupa domów staje się miastem. Z pewnością istotna jest tu ilość; ale potrzebny jest również odpowiedni rodzaj agregacji.

Jeden, wiele budynków... ale wiele budynków to wciąż tylko obrzeże (choć bez centrum!). Starożytne skupisko, jak zwarta grupa domów we włoskich Apeninach, mogłoby też udawać, że jest miastem.

To, co naprawdę ważne, to system agregacyjny odnoszący się do różnych działań, połączony z pozostałymi działaniami urbanistycznymi, które są tam dostępne.

Im bardziej miejskie są te działania – możliwe dzięki upływowi czasu, tym większa trwałość tego agregatu miejskiego.

Aby „wyćwiczyć” to miejskie życie i mieszkanie – czasownik ten został tu użyty celowo, ponieważ życie miasta pochodzi nie tylko z jego projektu, ale także z ogólnego zachowania jego społeczności – potrzeba starożytnych umiejętności: podobnie jak wszystkie ludzkie rzeczy wymaga to troski i nauki, a także musi być aktualizowane, nawet jeśli rozwój niekoniecznie oznacza postęp.

Niektóre z najstarszych zasad pozostają ważne do dziś, nawet jeśli patrzysz na nie w sposób pozornie nowy.

Jeśli spojrzymy na interesujący artykuł w *The Economist*, odkryjemy wiele „nowych” wyjaśnień:

Dziś moda na południu Florydy to nie golfowe wioski czy miasta retro, ale gotowe centra miejskie1. Wszystkie łączyć będą dające się obejść na piechotę ulice handlowe, biura i domy – głównie mieszkania dwu- i trzypokojowe w wieżowcach. Podobne formy zabudowy pojawiły się w innych amerykańskich miastach i poza nimi. Jednak to Floryda jest przeładowana.

Budowniczcy określają taką zabudowę jako przeznaczoną na „cele mieszane”, ale jest to termin, który nie potrafi uchwycić tego, na czym owa zabudowa polega. Idea łączenia mieszkań, biur i sklepów nawet w jednym budynku nie jest nowa: wystarczy spojrzeć na starą dzielnicę nowojorską, taką jak Chelsea. Metropica i jej podobne starają się tworzyć miejskie rdzenie w miejscach, które ich nie mają. Podczas gdy nowe urbanistyczne osiedla często promują małomiasteczkowy ideał, te sprzedają życie wielkomiejskie, dlatego też w swoich nazwach mają słowa takie jak „metro”, „miasto” i „centrum”. Sprzedawcy twierdzą, że mieszkańcy będą mogli żyć, pracować i bawić się w obrębie jednej dzielnicy. Jednak tworzenie pozorów miejskości nie jest

tożsame z tworzeniem miasta. Miasta mają być kosmopolityczne i zaskakujące; powinny zmieniać się w sposób nieprzewidywalny. Natomiast wielofunkcyjne zabudowy są już pełni ukształtowane w trakcie budowy – i są zbyt kosztowne dla biednych. Nie mają być zróżnicowane. John Hitchcox z Yoo, firmy projektowej, która zajmowała się Metropicą i wieloma innymi projektami, twierdzi, że inwestycje o charakterze mieszanym mają na celu tworzenie społeczności o podobnych poglądach. Choć wyglądają jak miasta, to mają dawać poczucie życia w wiosce.

Całkiem interesujące: obecnie „wymyślane” jest to – jakby było to nowym rdzeniem – co stanowiło podstawę starożytnych miast! Myślę, że menedżerowie i ekonomiści nazwą to „innovacyjnością”!

Gdzie zatem szukać prawdziwych przykładów?

Wśród współczesnych bardzo trudno znaleźć te pozytywne. Prób podejmowanych jest wiele.

Uważam jednak, że niezwykle interesujące było badanie przykładu, który z czasem przyniósł dobre rezultaty, różniące się skalą i zawartością, ale pochodzące z jednego rodzaju wysiłku.

Jest to przykład wiosek olimpijskich. Rozpatrywany jest tutaj tylko jako problem zamieszkiwania.

Architektura związana z igrzyskami jest ważna z punktu widzenia najbardziej spektakularnych obiektów sportowych, ale jest ona znacznie mniej znana ze sposobu, prawie skrytego, choć bardzo inspirującego, w jaki stopniowo od ponad wieku „buduje” olimpijskie „wioski”.

Ogólnie rzecz biorąc, nic nie wydaje się w nich być szczególnie sensacyjne, ale w dłuższej perspektywie można zauważyć, że trudne zadanie ich projektowania przynosi bardzo przydatne rozwiązania, dobre dla miasta również w kolejnych latach.

Wynika to ze sposobu, w jaki takie wioski muszą być zaprojektowane.

W praktyce kwestia ta jest określona następującymi warunkami: trzeba przez dwa miesiące pomieścić tysiące ludzi (obecnie około 25 000) w precyzyjnych przestrzeniach i w miarę możliwości w sąsiedztwie (np. zabytkowych miast), tworząc lub organizując strukturę, która będzie służyć w przyszłości, aby pomieścić rodziny i ludzi (połowa tej liczby), na dłuższy, bliżej nieokreślony czas.

Problem jest tu przedstawiony w prosty sposób, ale jego rozwiązanie już takie proste nie jest; w ubiegłym wieku rozwiązywany był na wiele różnych sposobów, zawsze interesujących, zawsze użytecznych dla rozwoju miasta, często prowadzących do wielkich innowacji.

Zakwaterowanie nie jest zapewne jednym z najbardziej spektakularnych tematów dotyczących igrzysk olimpijskich, ale i na nie można spojrzeć z intelektualnej perspektywy. Nie jest ono omawiane tak często jak inne elementy igrzysk, ale w przeszłości miało znaczący wpływ na projekt i finansowe aspekty igrzysk olimpijskich. Temat zakwaterowania olimpijskiego jest również kluczowym czynnikiem w relacjach między igrzyskami a miastami–gospodarzami².

Miasto jako takie może wyciągnąć wiele cennych lekcji z tej architektury i z tych wydarzeń. Wiele wydarzeń międzynarodowych może przyciągnąć dużą liczbę osób, pobudzać pomysły i inspirować architektów oraz władze samorządowe miasta do osiągania jak najlepszych rezultatów, ale igrzyska olimpijskie są chyba najważniejszym wydarzeniem ze wszystkich.

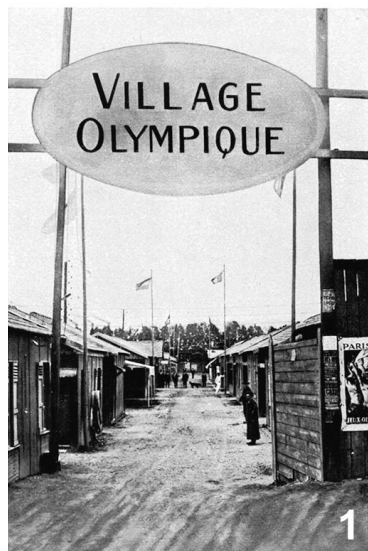
Mistrzostwa świata są obecnie organizowane niemal wyłącznie dla osób uzależnionych od telewizji i międzynarodowych mediów, choć także mogą mieć olbrzymi wpływ, zwłaszcza w krótkoterminowej perspektywie. To samo można powiedzieć o wielkich międzynarodowych targach. Jednak zdarzenia te w dłuższej perspektywie mają znacznie mniejszy wpływ niż igrzyska olimpijskie, które często pozostawiają trwalsze, żywe dziedzictwo.

Wynika to stąd, że tu, gdzie dowodzi sport (dopóki to robi...), dzieje się coś zupełnie innego.

Zająłem się badaniem tej kwestii, ponieważ wydawała się być ciekawym problemem badawczym.

Jeśli rozważymy rozwój tego tematu w ciągu ostatniego stulecia, zauważymy, jak imponująca jest różnica.

Począwszy od XIX wieku, wielkie międzynarodowe wystawy miały bardzo duży wpływ, zarówno pod względem rozrywki, jak i technologii. Jako sposób porównywania nowych produktów z całego świata, zmuszają one poszczególne kraje, aby jak najlepiej się zaprezentowały, a kraj–gospodarz jest zobowiązany i zainspirowany do wymyślenia „nowego świata”. Waż-



1. 1924, Paryż, wioska olimpijska 2. 1932, Amsterdam, wioska olimpijska 3. 1972, Monachium, wioska olimpijska 4. 1994, Lillehammer, wioska olimpijska 5. 1988, Seul, wioska olimpijska 6. Prudentia, *Roztropność*, XVI wiek, Bolonia

nymi przykładami są tu Crystal Palace z Międzynarodowej Wystawy z 1851 roku w Londynie lub Expo Paryż z 1889 roku, które doprowadziło do powstania Wieży Eiffla i Galerie des Machines z ich spektakularnymi konstrukcjami.

Od tego czasu, mimo że są nadal bardzo istotne, ich wpływ zmniejszył się nieco w porównaniu z innymi wydarzeniami międzynarodowymi.

Z kolei mistrzostwa świata w piłce nożnej stają się coraz ważniejsze, głównie za sprawą coraz większej popularności pod względem oglądania ich w telewizji.

Coś przeciwnego można zaobserwować w historii igrzysk olimpijskich.

Pierwsze edycje wydawały się być spotkaniami „szalonych” entuzjastów sportu, a pierwsze wioski, pochodzące z 1924 roku, prawie trzydzieści lat po pierwszej edycji, przypominały dobrze zorganizowane obozowiska. Kiedy porównamy je z igrzyskami olimpijskimi dzisiaj, możemy zobaczyć, jak duży postęp został osiągnięty.

Niemniej jednak najciekawsze jest to, że ten postęp nie tylko odzwierciedla zmiany w społeczeństwie, w którym żyjemy, ale wynika z nieodłącznych cech olimpiady, jej wartości i przyczyny istnienia.

Olimpiada odzwierciedla współczesne społeczeństwo i stanowi nowy krok w historii narodu gospodarza. Państwo–gospodarz jest zmuszone do przeprowadzania żywych doświadczeń na igrzyskach olimpijskich, które mogą odmieniać całe miasto.

Ale dlaczego?

Kiedy Expo się kończy, zazwyczaj pozostawia po sobie chaos z niezliczoną liczbą pustych pomników porzuconych bez konkretnego celu. Czy są one przeznaczone na rynek, handel czy globalizację? To trudno określić.

Kiedy kończy się Puchar Świata, pozostaje wiele budynków o szczególnym przeznaczeniu, które są odpowiednie tylko dla pojedynczego, konkretnego celu.

Igrzyska olimpijskie natomiast potrafią odmienić całe miasto. Stanowią one pewnego rodzaju wyjątkowy miejski eksperyment, stwarzając okazję do planowania i tworzenia obiektów, które będą również powszechnie wykorzystywane w przyszłości, gdy tylko igrzyska dobiegną końca.

Igrzyska olimpijskie przyciągają do miasta tysiące ludzi (sportowców, trenerów, osoby zarządzające, personel) na krótki okres (jeszcze krótszy niż na expo) z konkretnymi i różnymi zadaniami w różnych obszarach. Jednocześnie dołączają do nich setki tysięcy osób, w tym widzów, fanów i wielu innych, którzy przemierzają się z miejsca na miejsce, na różne wydarzenia sportowe i do różnych dzielnic, bez jednego, stałego miejsca przeznaczenia.

Ludzie ci zajmują się różnymi czynnościami w różnych miejscach, czasami poruszając się między różnorodnymi lokalizacjami, innym razem spotykając się na chwilę w jakimś jednym miejscu.

Sami podejmują działania i widzą innych w akcji, zatrzymują się i poruszają, jedni przez dłuższy, inni przez bardzo krótki czas.

Ludzie zachowują się tak, jak w prawdziwym mieście, więc wioska olimpijska staje się rodzajem miejskiego eksperymentu, a nie tylko zbiorem konkretnych budynków.

Gdy igrzyska olimpijskie dobiegają końca, pozostaje stosunkowo mało odpadów materialnych... życie toczy się dalej z wynikami ekstremalnych eksperymentów dla miasta–gospodarza. Igrzyska stanowią wymierny test, czy miasto ma siłę, aby znaleźć swoją tożsamość, odtworzyć swój wizerunek i konkurować ze światem.

Jest to punkt wyjścia, jeśli chodzi o projektowanie olimpijskich terenów mieszkalnych. Wszystko powstaje z myślą nie tylko o wykorzystaniu podczas igrzysk, ale również o późniejszym przeznaczeniu.

Ekscytujące jest obserwowanie, począwszy od trudnych pierwszych kroków, różnych, niezwykłych sposobów, które ludzie i miasta wymyślili w ciągu ostatniego stulecia, aby stworzyć „tymczasowe obiekty mieszkalne”, jakimi jest wioska olimpijska.

Niesamowite wydarzenie; niemal niepowtarzalny eksperyment miejski, okazja dla miasta do zaprojektowania i zbudowania prototypu samego siebie, do wykorzystania go w przyszłości.

Krótko mówiąc: jest to prawdziwe miasto, wielkie i prawdziwe doświadczenie w stosowaniu urbanistyki; nigdy nie jest to tylko zwykła suma wielu konkretnych budynków.

Każdy, kto jest zaznajomiony lub interesuje się historią architektury lub historią ważnego organizmu architektonicznego – a Włochy właśnie z takich się składają – z pewnością wie, że bardzo rzadko budynki zachowują przez wieki swoją unikalną i oryginalną funkcję.

Ich wartość jest jednak często zwiększana przez nieodłączną zdolność do adaptacji do różnych wydarzeń lub do zaczerpnięcia nowego życia i nowej wartości z różnych wydarzeń, zdolności niekoniecznie zaplanowanej, ale nierozdzielnie związanej z pierwotnym projektem.

Jest to punkt wyjścia dla projektowania mieszkalnych obiektów olimpijskich.

Wszystkie systemy, a zwłaszcza te przeznaczone do mieszkania (nawet jeśli nie tylko te), zostaną wykorzystane w przyszłości do rozmaitych celów. Muszą one być zaprojektowane z uwzględnieniem tego punktu wyjścia.

Ale jeśli przyjrzymy się temu uważniej, nie będziemy postrzegać tego jak szczególny element: jest to raczej prawdziwy „element” każdego prawdziwego planowania. W rzeczywistości żaden budynek w swojej historii nie będzie służył tylko jednej funkcji, z biegiem czasu będzie ona zawsze aktualizowana lub zmieniana.

Jest to więc szczególnie projekt, zarówno trudny, jak i realistyczny.

Niezwyczajnie pasjonujące jest dokonywanie przeglądu historii – zaczynając od samego początku – różnych prób i sposobów realizacji wioski olimpijskiej.

Za każdym razem problem polegał na zaprojektowaniu czegoś „inteligentnego”, co mogłoby być użyte później w inny sposób.

Od statków do baraków, od dzielnic do nowych wiosek...

W Paryżu w roku 1924 wydawało się to być tylko pierwszym eksperymentem, z dzisiejszej perspektywy przypominającym pole kempingowe.

W Amsterdamie w roku 1928 ludzie zatrzymywali się na statkach, tych, na których przybyli sportowcy z całego świata.

W Los Angeles w roku 1932 próbowano znaleźć przykład wioski odpowiadającej „nowej gospodarce” po kryzysie z 1929 roku. I to był jedyny czas, kiedy Stany

Zjednoczone zbudowały coś nowego, bez wykorzystania istniejących budynków. Powstały prefabrykowane domy, przeznaczone na sprzedaż po olimpiadzie, a także prototypy nowych prostych technologii...

Później były najróżniejsze eksperymenty.

Melbourne z 1956 – domy tymczasowe, które z czasem miały pozostać „tymczasowymi”, choć z coraz bardziej odmiennymi celami. Zaraz po igrzyskach, służyły nowym imigrantom, a następnie osobom potrzebującym, i wciąż dziś, jak wtedy, wydają się być „tymczasowe”.

Rzym z roku 1960 powraca z trudem w umyśle, ale stanowi demonstrację tego, że dobry projekt, jeśli ma „znaczenie”, może z czasem stać się warty uwagi.

Meksyk z roku 1968 – nowa wioska olimpijska, która w tym okresie była naprawdę nowatorskim pomysłem na rozszerzenie miasta, od murali po wielkie wspólnoty mieszkaniowe.

Monako z roku 1972 – od indywidualnych mieszkań studenckich po mieszkania o wysokim zagęszczeniu, o zupełnie nowej koncepcji, którą dziś opisałibyśmy jako dzielnicę przemierzaną pieszo.

Od samego początku był to pozornie jednokierunkowy miejski cel: centrum sportu i rekreacji w Monako. Ale także 140 hektarów, na których powstała wioska olimpijska, która, z pustynnej równiny, została przekształcona w zielony park.

Była to pierwsza taka wielka „rehabilitacja” całego krajobrazu, potem wielokrotnie przeprowadzana, na przykład w Sydney w roku 2000 lub w Londynie w 2012.

Wraz ze świetnymi obiektami i wioską, powstało również wyposażenie radiowo-telewizyjne i znacząca infrastruktura. Mała architektura i grafika na najwyższym poziomie, która stanie się punktem odniesienia w kolejnych latach.

Kilka linii metra, które łączą całe śródmieście i współpraca z liniami kolejowymi i drogami publicznymi; od drugiej połowy ubiegłego stulecia wszystkie igrzyska stawały się punktem wyjścia dla znacznej poprawy wszystkich rodzajów obiektów transportowych.

Bywały również przykłady, które wprawiały w konsternację, ale które były równocześnie pozytywne, ponieważ się sprawdzały. Takim przykładem mogą być zimowe igrzyska w Lake Placid z roku 1980, gdzie

budynki zostały później przekształcone w więzienia.

Z kolei po zimowych igrzyskach w Lillehammer w 1994 r. część obiektów została później rozebrana, a część stała się przykładem małej wioski alpejskiej.

Montreal z roku 1976, ze względu na problemy ekonomiczne, zdołał przyhamowywać szybki wzrost w historii igrzysk.

Potem była Moskwa z 1980 r. z nieco „smutnymi” pałacami, choć, z całościowego punktu widzenia, funkcjonalnymi pałacami.

Seul z 1988 r. ostatecznie zademonstrował, jak ważne mogą być igrzyska dla otwarcie kraju na świat i vice versa.

Sydney z 2000 roku otworzyło drogę do zrównoważonej architektury. Tutaj, w wielu domach, niektóre „wcześniejsze” pokoje zostały później przekształcone w niezbędne garaże, za pomocą rozwiązań, w które można uwierzyć dopiero po przestudiowaniu projektów.

Zupełnie inne, i w niektórych przypadkach trudniejsze, są wioski olimpijskie zimowych igrzysk. Prawdziwe miasta górskie są zbyt małe, aby pomieścić tyle osób, ile faktycznie potrzeba.

W Cortina d’Ampezzo w roku 1956 sportowcy zatrzymali się bezpośrednio w hotelach (nie próbujemy nigdy powtarzać tego dziwnego rozwiązania)...

Zawsze istnieje jakieś bardzo praktyczne lub rozsądne rozwiązanie. Innsbruck na przykład jest jedynym miastem, które dwukrotnie było gospodarzem zimowych igrzysk olimpijskich (pierwszy raz w r. 1964), ale tylko dlatego, że stało się jasne, że nikt inny nie będzie na to gotowy w roku 1976.

Grenoble 1968, Turyn 2004, Vancouver 2010 pokazują, że niektóre trudności można przezwyciężyć tylko w dużych miastach, które, z drugiej strony, borykają się z nowymi i różnymi problemami, zwłaszcza tymi związanymi z transportem i połączeniami między obiektami sportowymi.

Kwestie z zeszłego stulecia, od 2000 roku, różnią się wieloma punktami i muszą być badane na różne sposoby (zarówno te dotyczące igrzysk letnich, jak i zimowych).

Zawsze jednak pytamy, jakie cnoty są potrzebne, aby osiągnąć sukces tych złożonych operacji.

Nie wiem, czy to zbieg okoliczności, ale cnoty

(zarówno w języku włoskim i łacińskim) są rodzaju żeńskiego...

Można by powiedzieć: potrzebny by był *zdrowy rozsądek* lub po prostu *rozsądek*. Ale wiemy, że *zdrowy rozsądek* to dar; być może jest to najprawdziwsza sztuka, ale także ta trudniejsza do wykonania.

Te cnoty znalazłem w starym domu, w domu, w którym udaję, że się urodziłem. Od wieków stoją tam dwa posągi.

Przez wiele lat nikt nie wiedział, kogo przedstawiają.

Mówiono, że to Mars i Diana, bogowie, których podobizny mogły one przypominać. Jednak wiadomo było, że to „rozwiązanie” nie było prawdą.

Później, podczas dokładnej renowacji, wchodząc bezpośrednio na rusztowanie, udało nam się zobaczyć to, co nie jest widoczne.

W przeszłości wiele rzeczy, nawet niezwykle ważnych, bywało ukrywanych. Być może wiadano, że ujawnienie prowadzi do krótkiego sukcesu, ale również do natychmiastowego zniknięcia.

Pojawienie się nie było tym powodem do życia.

Ponieważ życie *istnieje, istnieje* dla zwykłego faktu istnienia, a jego pożądane pojawienie się prowadzi nas dzisiaj tylko do coraz bardziej oczywistej nie trwałości.

A oto odkrycie.

Pozornie uzbrojona osoba wcale nie jest uzbrojona. To nie jest wojownik, a jeśli na nią spojrzysz, oczywistym staje się, że jest to postać kobieca.

Druga postać nie jest wcale myśliwym. Wystarczy spojrzeć, jak trzyma stopę, delikatnie opierając się, prawie głaszcząc jelenia (który nie jest ranny). Zobacz, jak się porusza.

Powód jest ukryty.

Nigdy i w żaden sposób nie poznasz powodu, chyba że podczas renowacji.

Trudno dzisiaj zrozumieć wybór tak skryty i tajny, podjęty ponad cztery wieki temu.

Te dwa posągi nie przedstawiają bogów, ale cnoty.

Jedną jest *fortitudo*, czyli męskość. Siła, stabilność, odwaga, jedna z czterech cnót kardynalnych: roztropność, sprawiedliwość, męskość, umiarkowanie. Druga to *prudentia*, roztropność.

Roztropność potrafi patrzeć za siebie; czasami przedstawiana jest z lustrem, aby móc zobaczyć, co jest za nią (o ile dobrze pamiętam, robili tak Pollaiuolo, Botticelli), czasami przedstawiana jest z trzema oczami. Młody umysł, ale ze starożytnym doświadczeniem (młoda głowa, ale z dojrzałym mózgiem).

W tym przypadku zostaje ujawniona tajemnica: z tyłu głowy posągu możemy zobaczyć twarz starej kobiety (kiedyś nazywanie się starym było wskaźnikiem mądrości i nie musiano udawać, że jest się skądinąd młodym).

Dojrzały mózg w głowie dziewczyny.

Może tak, z upływem czasu miasta mogą żyć, doświadczając różnych sposobów by być „grupą” domów.

Na koniec zostawiam ten obraz: *Roztropność*. Nigdy nie myślałem, że mogę ją wykorzystać, aby opowiedzieć historię mieszkania i życia. Jednak dzisiaj okazało się, że jest mi ona niezbędna!

I wreszcie jedna ostatnia, mała nauka do pobrania i przyswojenia: kiedy coś studiujesz, zawsze patrz na dno, do tyłu, tam, gdzie nie możesz zobaczyć, tam zawsze znajduje się coś ukrytego.

Coś prostego, wyraźnego, ważnego..., ale coś, czego nie widać!

1. The future of cities. *Ersatz urbanism*, The Economist, 30.04.16r.

2. A. Pratelli, M. Bortolotti, *Abitare Olimpia. The architecture of the Olympic Villages*, BUP Bononia University Press, 2011.

Juan Luis Trillo de Leyva
***Dom Ogrodnika. Dom jako
 laboratorium i wyraz nowej
 architektury***

***The Gardener's House. The House
 as Laboratory and Expression of
 a New Architecture.***

Having as reference "la maison du gardien-jardinier" of the Villa Savoye, we propose a project for the gardener's house, in some of the most significant "manifest-houses" of modernity. A construction of small dimensions that allow the autonomous life of a couple, that ensures the maintenance of the first house, with all the elements necessary for an independent life subordinate to the original project. A reissue of modern architectural laboratory that produced the "manifest-houses", which will come into play both compared to the most unique architectural pre-existing twentieth century and contemporary architecture, the 21st century, a minimum habitat. Houses and landscapes designed by Aalto, Mies, Neutra, Gray, Bo Bardi, Scharoun, Smithson, da Rocha, Coderch... will constitute the material basis. An essay that integrates research, heritage intervention and contemporary creativity.

W XX wieku, wieku postępu i iluzji, architektura była właściwym środkiem, aby uwierzyć w lepszą przyszłość. Kiedy specjalistyczne kongresy i wystawy międzynarodowe umieszczały tę ideę w niedalekiej przyszłości i wzywały europejskich architektów do wykraczania poza funkcje i pospolite materiały, najbardziej znani architekci indywidualnie narzucili swoje pomysły poprzez budowę pojedynczych domów, próbujących ucieleśniać swoje teorie. Nowoczesna architektura została rozdarta między podporządkowaniem się wymiarowi społecznemu, zobowiązaniem do poprawy jakości życia obywateli poprzez rozwój mieszkalnictwa zbiorowego, „minimum” mieszkaniowego i standardowego a formalną definicją innej architektury, która powinna ustalić własne zasady i standardy wykraczające poza ciągłość narzuconą przez historię.

Logiczne jest to, że debata na temat przyszłości mieszkalnictwa zbiorowego odbywa się w Europie, gdzie istnieją rzeczywiste modele, poczynając od budynku Narkomfin Ginzburga, przez holenderski Bergpolder, a na szerzej znanych modelach Unité d'Habitation Corbuisera kończąc. Podczas gdy budownictwo zbiorowe starało się wypracować standardowy model, dom w Europie był zawsze rezydencją wyjątkową, powiązaną z lokalną tradycją i bliższą miejscu drugiego albo wakacyjnego zamieszkania. Postęp i dyskusja na temat architektury mieszkaniowej przyszłości zostały rozwinięte na bryłach budynków zbiorowego zamieszkania.

Tradycyjna siedziba zbiorowa w postaci zagród została przeszczepiona na grunt nowoczesnej architektury poprzez blok mieszkalny. W latach 1928–1932 Ginzburg zaprojektował Narkomfin (skrót od Ludowego Komisariatu Finansów), chcąc osiągnąć równowagę pomiędzy wspólnotą a prywatnością. Jego konstrukcja stała się prototypem współczesnego bloku mieszkalnego. Podwieszona ulica czy korytarz pozwoliły utworzyć pomosty i połączenia pomiędzy budynkami, nakładając inne poziomy relacji na płaszczyznę miasta. Narkomfin rozpoczyna typologiczną spekulację jednostek pomieszczeń, które podlegają głównej idei budowania drogi w pionie jako miejsca spotkań społeczności.

Na początku XX wieku rozwój przemysłu i urbanizacja zastąpiły arystokrację przez mieszczaństwo w elicie społecznej; wydawało się, że konieczne jest przystosowanie przedmiotów użytku domowego do seryjnej produkcji przemysłowej. Ten konwulsyjny okres, który wymieszał wojnę z dużymi, specjalistycznymi wystawami, próbował informować i kształtować nową zabudowę mieszkaniową dla nowego człowieka poprzez pedagogikę publiczną. Wielkie wydarzenie, jakim było spotkanie pomiędzy stale rozwijającym się przemysłem i sztukami dekoracyjnymi, które kontrolowały obiekty przestrzeni domowych w XIX wieku, *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* w Paryżu w 1925 r., musiało zostać opóźnione z powodu wybuchu wojny w 1914 r. To na tej wystawie wystąpiła gwałtowna konfrontacja XIX-wiecznej mentalności z nowoczesnym światem. Upadek stylów był w Paryżu bogato reprezentowany przez Art Nouveau i Art Decó, z udziałem wyrafinowanych projektantów luksusowych,

takich jak te jubiler, René Lalique'a, projektanta mebli, Paul Follota i francuskiej wytworności, Emile-Jacquesa Ruhlmann, który zorganizował dom bogatego Coleccionista, będący pewnego rodzaju muzeum przedmiotów współczesnych, które domagały się wnętrza XIX-wiecznego domu: mieszkania jako dużego magazynu przedmiotów na wystawie. Byli wielcy i znani architekci, na przykład autorzy dekadencjonalnych przestrzeni tacy jak Henri Sauvage (1873–1932) i jego Pavillon Primavera du Printemps czy zapadający w pamięć budynek zaprojektowany przez Pierre'a Chareau (1883–1959).

Wokół wyrafinowanych obiektów Art Decó powstała aura, która w pełni obejmuje przestrzeń domową; najskromniejsze domy, które powstały na peryferiach przemysłowych wielkich miast, były pełne nieudolnych imitacji. Kształt tych przedmiotów wymaga autonomicznego wystawienia, nawet meble przeznaczone do opierania się o ścianę były pozbawione statusu, co widać w herbaciarni Henri'ego Sauvage'a. Komfort i nagromadzenie wydawały się terminami zależnymi między sobą. Kolekcjonerzy, którzy urodzili się w XIX wieku, opierając się na szacunku przedmiotów archeologicznych z przeszłości, unikatowych przedmiotów, świadków wspólnej historii, zostali włączeni do domu poprzez kolekcje obiektów przemysłowych, bez wartości artystycznej lub historycznej. Aby być świadkami historii, domowe kolekcje reprezentowały osobiste wspomnienia mieszkańców. W pewnym sensie szczęście i sukces zostały zredukowane do posiadania, do gromadzenia przedmiotów.

Podczas wystawy paryskiej z 1925 roku społeczeństwo nie było przygotowane na doświadczenia proponowane przez trzech wielkich architektów z bardzo różnych miejsc i stanowisk. Friedrich Kiesler ekscentrycznie opracował metalową strukturę z podwieszonymi płaszczyznami z podstawowych kolorów, które przenikały ciężkie granice architektonicznego pojemnika. Ekspozycja Kieslera, „Przestrzeń miejska”, zaprezentowana przez Austrię, opierała się na jego doświadczeniu teatralnym w tworzeniu innowacyjnych scenografii, scen stereoskopowych, w wyniku czego była jedną z pierwszych i najbardziej genialnych konstrukcji neoplastycznych. Pawilon sowiecki Konstantina Mielnikowa (1890–1974) jest dostatecznie dobrze zna-

ny; należy jedynie zaznaczyć, że jego wstawienie w grupę wykorzystało wyzwoloną drogę cenzury, którą promotorzy stosowali w celu zachowania czystości Arts Décoratifs: pawilon zaproszonego narodu, który został wybrany po konkursie. Technologiczny i strukturalny wkład tego budynku jest zaskakujący nawet dla samej twórczości autora. Nowo utworzony Związek Radziecki przyjął ten budynek jako tymczasowe przeniesienie do międzynarodowego stylu. Mielnikow złamał klasyczną statyczną kompozycję i zaproponował sugestywną niestabilność niespodziewanych perspektyw przestrzennych. Poza oficjalną częścią ekspozycji, z powodu cenzury organizatorów, odbyła się budowa Pawilonu „Nouveau Sprit”, prawdziwego modelu nowoczesnego domu, który powstał na dwóch kondygnacjach i był wyposażony w duży taras na świeżym powietrzu, starając się nakładać na siebie cechy mieszkalnictwa zbiorowego i odizolowanego domu.

Po wystawie paryskiej z 1925 roku odbył się Salon d'Automne, gdzie Le Corbusier przedstawił nową wersję eksperymentalnej zabudowy mieszkaniowej. Jednak dopiero gdy w roku 1927 zaprezentowano osiedle Weissenhof – projekt, którym kierował ówczesny dyrektor organizacji Werkbund, Mies van der Rohe, wyraźnie stwierdzono, że gromadzenie przeszłości nie jest wartością, jak utrzymywali organizatorzy wystawy paryskiej z 1925 roku. Ekspozycja Weissenhof w Stuttgarcie pozwoliła wybranym architektom nie tylko na projektowanie modeli mieszkalnych różnego typu, ale także na ich budowę.

W roku 1929, w trakcie długiej podróży służącej rozpowszechnianiu jego pracy, Le Corbusier wykorzystał okazję do budowy w wielu miastach amerykańskich liniowego budynku, który wspierał jego eksperymentalny dom i podwieszoną ulicę wewnętrzną, uwalniając duże obszary terenu miejskiego dla ogrodów. Ich szkic, w stylu XIX-wiecznych utopijnych alternatywnych miast, zaspokajał radykalnie peryferyjny wzrost miast takich jak Sao Paulo, Montevideo, Buenos Aires i Rio de Janeiro. W latach 1930–1942 architekt opracował miejski plan dla Algieru, bardziej przemysłowy, ale oparty na tej samej podstawie teoretycznej. Plan, który dodał do podwieszanej ulicy autostradę, wykorzystując wysokości Algieru, dwieście metrów ponad miastem. Propozycja została jednogłośnie odrzucona przez Radę Miejską

w Algierze. Rozwinięto również modele o mniejszych rozmiarach, które miały odniesienie do ulicy–galerii i mieszkań opierających się na usługach zbiorowych. Bardziej atrakcyjny, ze względu na swoją metalową strukturę, sklasyfikowany jako najłżejszy budynek na świecie, był Bergpolder, zbudowany w Rotterdamie w latach 1933–1934. Model ten po raz pierwszy przewiduje znaczenie technologii w tworzeniu „minimum mieszkalnego”. W 1935 roku José Luis Sert i grupa GATEPAC, również wykorzystując konstrukcję stalową, zaprojektowali i zbudowali „Casa Bloc”, budynek RE-DENTS, łączący doświadczenia Le Corbusiera z Planem Algieru i Plan Voisin de Paris (1925). W latach 1947 i 1952 Le Corbusier skonstruował budynek Unité d’habitation z siedzibą w Marsylii, który pozostanie uniwersalnym wzorcem peryferyjnego bloku mieszkalnego, nowego, bardziej dopracowanego formalnie wydania Narkomfina. Ten model jest tak ważny, że utrudnia wybór innego później. Piękno zostało zacytowane przez Copan w Sao Paulo, zaprojektowany przez Oscara Niemeyera w latach 1951–1966. Krytyk Reyner Banham jako propagator brutalizmu podkreśla konstrukcję Park Hill w Sheffield, najprawdopodobniej najpopularniejszą, propozycję podwieszanej ulicy–galerii.

Jak już wspomnieliśmy, ewolucji awangardy seryjnej zabudowy mieszkaniowej towarzyszył, w różnych celach, tak zwany „casas–manifesto”, obszernie badany i rozpowszechniony przez krytykę architektoniczną. Odwołujemy się tu do willi Savoye (Le Corbusiera), domu Mairea (Alvara Aalto), domu Farnsworth (Miesa van der Rohe) czy Robie House (Franka Lloyda Wrighta), narzucających przestrzeń architektoniczną bardziej formalną niż teoretyczną, kamienic odwracających się tyłem na potrzeby społeczne, niewiele zajmujących się bliską przyszłością dotkniętą poważnymi problemami spowodowanymi przez dwa wojny światowe.

Media architektoniczne XX wieku zamieszczały publikacje zarówno pojedynczych, wyraźnie burżuazyjnych domów, jak i zbiorowych bloków na peryferiach, które spełniały oczekiwania społeczne wynikające z funkcjonalnego wymiaru równości i służby nowej architektury w celu uzyskania alternatywnej architektura, lepszej dla każdego. Stąd Le Corbusier zaplanował domowe przestrzenie inaczej – głęboki rdzeń mieszkaniowy z „Unité d’habitation” w zestawieniu z podwieszonymi salami willi Savoye, za pomocą pojedynczego gestu ar-

chitektonicznego.

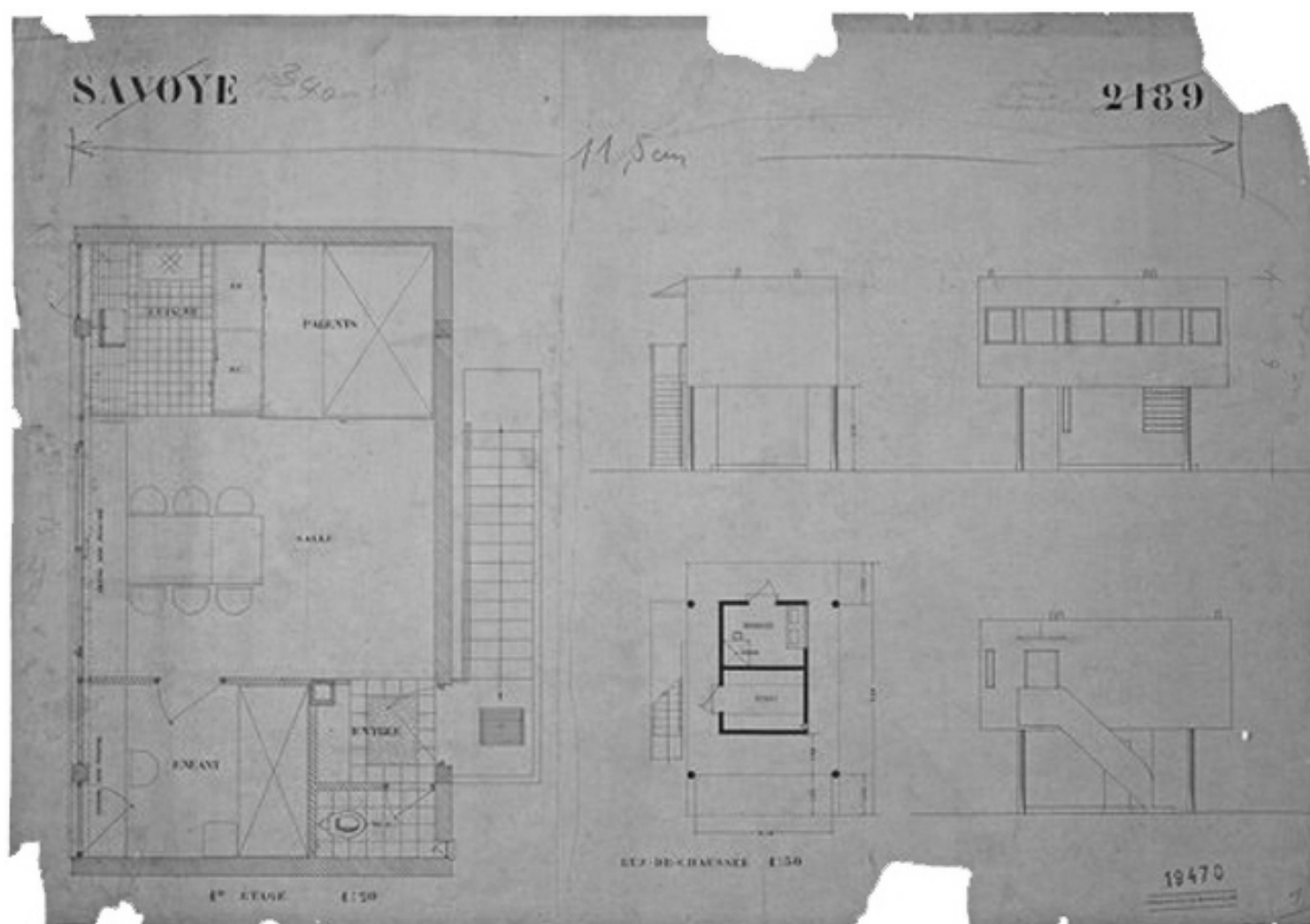
Niezależnie od jego zastosowania jako schronienia w samotnym krajobrazie, dom Farnswortha zakończył badanie przestrzeni i abstrakcyjnych elementów domowych, które autor zaczął wiele lat wcześniej w domu Tugendhat, bez względu na funkcjonalne dostosowanie domu stojącego przed włączeniem go do formalnej debaty o nowoczesności w wyglądzie.

Dom 1027 Eileen Grey zbudowany dla niej samej w Roquebrune-Cap-Martin w 1926 r. dowodzi słuszności puryzmu śródziemnomorskiej tradycyjnej architektury wraz z elementami zaczerpniętymi z żeglarskiej techniki. Głównym wkładem tej konstrukcji jest swoboda jej pozycjonowania na skalistym kopcu i wykorzystanie mobilnych elementów, w tym tekstyliów, które są wbudowane w główną fasadę domu, na tarasie nad morzem.

Oscar Niemeyer wytwarza bardzo specyficzną interpretację ekologicznej architektury współczesności w House Canoe w Rio de Janeiro, w której płaskie kształty, pokrycie i tafla wody basenu zamykają pozornie losowe krzywizny oddzielające się od terenu. Istnienie skał i ukrycie pomieszczeń wykopanych w terenie przyczyniają się do potężnego wizerunku i oferują nową architekturę bez ograniczeń.

Inne nowe interpretacje organiczne stworzył José Antonio Coderch w Domu Ugalde z roku 1951 i Aalto w najbardziej znanej willi Mairea z roku 1939. Jak widać na tych dwóch przykładach, domy stały się nie tylko nowymi strukturami formalnymi dla laboratoriów badawczych, ale także umożliwiły ich autorom ustalenie wyraźnych różnic, niuansów architektonicznych, na które nie pozwalała zbiorowa zabudowa. Mairea łączy trudną, obiektywną równowagę między tradycyjną budową nordycką a przestrzeniami i formami nowej architektury, co znajduje odzwierciedlenie w różnorodności użytych materiałów. Program funkcjonalny, który zakłada studio i galerię sztuki, przyczynia się również do końcowego wyniku tego odizolowanego domu umieszczonego w środku lasu i z dala od wersji nowego domu amerykańskiego, który lata później zaprojektował Mies van der Rohe.

W Stanach Zjednoczonych mieszkalne doświadczenia międzywojenne nie były tak istotne jak w Europie. Sposób zamieszkiwania był znacznie bar-



Pawilon Ogronika, Willa „Savoie”

dziej rozsiany i rolniczy, skupiając tym samym większą uwagę na odizolowanych domach, ale, poza tym, był tożsamy z teoretyczną debatą, której poddana została zabudowa mieszkaniowa w Europie. W tym kontekście wyłania się doświadczenie elitarnie „Case Study Houses”. Redaktor magazynu Arts & Architecture, John Entenza, w styczniowym wydaniu z 1945 r. publikuje program domów eksperymentalnych, które przyniosłyby większe i bardziej jednolite doświadczenie nowoczesności.

Los Angeles i Kalifornia miały twórczą kulturę, nieobciążoną ograniczeniami czy przytłaczającą tradycją, gdzie powszechną tendencją było poleganie na naturze i jej jednoczesna integracja. Po niedoborach mieszkaniowych powstałych w wyniku wojny, było to dobre miejsce i czas, aby rozwinąć to doświadczenie, oparte na pomieszczeniach w stylu międzynarodowym, rozprzestrzeniającym się w Europie, chociaż wyniki formalne odpowiadały bardziej amerykańskiemu stylowi życia. W Los Angeles powstały dzieła Europejczyków, architektów emigracyjnych takich jak R.M. Schindler i R. Neutra.

Podczas mojej pierwszej wizyty w willi Savoye wiele lat temu byłem zaskoczony małym i dziwnym, nieproporcjonalnym domem unoszącym się za drzwiami wejściowymi do ogrodu willi, jakby to była kamera monitorująca. Po zwiedzeniu słynnego domu Le Corbusiera i rozważaniu praktycznego zastosowania pięciu zasad nowej architektury XX wieku, zrozumiałem tę marginalną konstrukcję, zarówno pod względem jej niewoli w stosunku do domu głównego, jak i drugorzędnej obecności, jakim był dom ogrodnika („maison du gardien-jardinier”). To brzydka, ale użyteczna interpretacja pięciu punktów Le Corbusiera, oddalona od oczywistego wyrafinowania domu górującego nad działką.

Dom marginalny okazał się jedynym egzemplarzem minimalnego domu zgłoszonego przez Le Corbusiera do CIAM (Międzynarodowego Kongresu Architektury Nowoczesnej), który odbył się we Frankfurcie w 1929 roku. Bezpośrednia transkrypcja typologii spekulacyjnej i teoretycznej międzywojennej minimalnej zabudowy mieszkaniowej; nowa konfrontacja między dwoma modelami zamieszkania, które awangarda architektoniczna wykorzystywała do rozpowszechniania swojej architektury. Wszyscy goście w willi Savoye byli

zaskoczeni bezpośrednią konfrontacją burżuazyjnego luksusu domu–manifestu z racjonalnością bez ustępstw ze strony społecznego zakwaterowania badanego przez nowoczesny ruch; dwa awangardowe aspekty tego samego domu–manifestu, który górował nad działką.

Dom Poissy odtwarza mały raj dla „dobrego życia”. Rezydencje tego typów zawsze wymagały budynków pomocniczych, aby zakwaterować w nich osoby tam pracujące, a które w skrajnym przypadku królewskich rezydencji epoki barokowej stawały się miastami: Aranjuez, Versailles, Poczdam... W XX wieku, dzięki autonomii spowodowanej ogromnym wykorzystaniem samochodu jako środka transportu, najzamożniejsze rodziny budowały swoje domy w dzielnicach mieszkaniowych miejskich peryferii na dużych działkach, których niewielką część zajmowało mieszkanie, a resztę poświęcano na drogi dojazdowe, ogrody, boiska sportowe, basen i miejsca parkingowe. Te „zamożne” domy, które w wielu przypadkach stanowią drugie domy na weekendy i wakacje, wymagają pomieszczeń pomocniczych, w których będzie mieszkał strażnik majątku, zwykle wykonujący inne funkcje, np. ogrodnika, szofera, służby domowej itd.

Niewielka część tej miejskiej burżuazji, z pewnością najlepiej zilustrowana i interesująca w kulturze we wszystkich jej przejawach, zlecała budowę swoich domów uznanym architektom, którzy widzieli w nich okazję do ujawniania i budowania swoich pomysłów, które później mogliby zastosować w swoich głównych projektach; jej dyfuzja i głęboka treść ideologicznego i krytycznego myślenia stosuje do określenia tych domów nazwę rodzajową domu–manifestu. Willa Savoye, gdzie Le Corbusier urzeczywistnił swoje 5 punktów nowej architektury, sformułowanych w roku 1927, jest jednym z najważniejszych przykładów z tej grupy awangardowych budynków XX wieku.

Doświadczenie edukacyjne, które przeprowadziliśmy w ubiegłym roku na uniwersytetach w Sewilli i Wenecji, polegało na rzutowaniu domu ogrodnika na niektóre domy–manifesty ważniejsze niż nowoczesność. Przyłączony budynek o niewielkich wymiarach umożliwia parze mieszkańców niezależne zamieszkiwanie ze wszystkimi elementami wymaganymi do prowadzenia samodzielnego życia, będąc jednocześnie podporządkowanym.

Podobnie jak w panelach porównawczych szkół architektury XVIII i XIX w., *Recueil et Parallèle des édifices de genem, anciens de JNL Durand*, wprowadziliśmy pełną refleksję na temat współczesnego dziedzictwa i koncepcji modelu i rodzaju. Dom ogrodnika tworzy nowy związek z domem-manifestem, rodzaj zmodyfikowanego krajobrazu, który wynika z nierównej konfrontacji między dwoma domami i dwoma okresami. W jakiegokolwiek dziedzicznej interwencji istnieć będzie dialog pomiędzy „nową a starą rzeczą”, debata, w której będzie uczestniczyć każdy projekt. Wznowienie laboratorium nowoczesnego budownictwa tworzącego oryginały domów-manifestów, które będą porównaniem zarówno do najbardziej wyjątkowych preegzystencji XX w., jak i współczesnej mikro architektury XXI wieku.

Innym aspektem rozważań w tym projekcie jest kontynuowane doświadczenie mikro architektury, które miało miejsce w drugiej połowie XX wieku i na początku XXI wieku. Zgodnie z terminami użytymi przez Richarda Hordena (*czasopismo Detail* 2005-1), koncepcja mikro architektury znajduje się w obiektach znanych wszystkim, takich jak: wiszące hamaki, chaty, namioty, kabiny lub skrzynki telefoniczne. Architektura mikro to coś więcej niż wytwarzanie artefaktów. Mikro architektura otwiera nowe ścieżki edukacyjne i pozwala stworzyć oazę wolności. Ważny jest tu nie czar ascetycznego życia przez wycofanie, ale interkomowe multimedia w ograniczonej przestrzeni. Mała skala zwiększa możliwości osiągnięcia. Łatwo jest otworzyć szeroką gamę odniesienia do tych „domów ogrodników” na podstawie Cabanon (Roquebrune, 1951–52) Le Corbusiera i kończąc na najnowszych modelach opartych na wysokiej technologii, takich jak budynek „Microcompact House” zaprojektowany przez Richarda Hordena.

Pojęcia tak odmienne jak uprzednie występowanie, patrymonialne modele, typy, minimalna zabudowa mieszkaniowa i prefabrykacja stanowią część tego doświadczenia projektowego, którego głównym celem jest przestrzeń domowa, podstawowe pole badań nad architekturą wszystkich epok.

Tomasz Kozłowski

Czy domy muszą być już zawsze krzywe? Do Houses have to be evermore curved?

An attempt has been made to present the reason for the contemporary audience's interest in art – avant-garde architecture. Such a situation must be extremely stressful for the creators. Creating the “new” had always been associated with a lack of understanding on the part of a mass audience. Today, the architecture of curved lines, breaking with Euclidean geometry and right angle, is becoming commonplace. The whole creative work is getting radically detached from memorised habits. Canons in art and modularity in architecture are becoming obsolete. The pursuit of novelty has led to the demise of avant-garde movements and the creation of the category of “icon” of architecture unrelated to some style or function. The buildings that have earned the appropriate status can be the “canons of contemporary times”. They do not do it by the applied material as it used to be in the case of Le Corbusier's designs (and concrete), but by the unprecedented (perhaps unimaginable) shape. Coop Himmelblau creates rather than builds Pavilion 21 MINI Opera Space, giving it a sharp, tapering shape. And so are the contemporary houses, difficult to draw and describe, but easy to remember. Unfortunately, they are also becoming more and more acceptable for the user and an outside observer who have already got bored with the simplicity and ordinariness.

1. Przyzwyczajenia

Architektura budowana bywa w zgodzie z naszymi przyzwyczajeniami, nie oznacz to przynależności do jakiejś kategorii piękna. Jednak wszelkie kanony powstawały, aby upewnić odbiorcę w przekonaniu piękna. Aczkolwiek założenie, iż architektura powinna być piękna, jest trudne do udowodnienia. Możemy w naszych rozważaniach przyjąć, iż pewne teorie i założenia miały

do tego prowadzić. Jednak w erze ponowoczesności jest to trudniejsze do udowodnienia niż bywało kiedyś. Zaczniemy od filozoficznej teorii wartości i uogólnienia, co może być dla nas przydatne. Przyjmijmy, że „1. Istnieje i da się poznać wartość absolutna, którą uznajemy ze względu na nią samą, jako cel sam w sobie; 2. Istnieje norma obowiązująca wszystkich ludzi, którą można poznać i uzasadnić; 3. Życie wedle tej wartości i normy wyposażone jest w bezwzględny sens”¹. Takie uniwersalne podejście w architekturze już nie obowiązuje. W architekturze piękno² przestało być obiektem zainteresowania twórców już dawno (podobnie jak w innych sztukach od czasów Duchampa). Kolejne pokolenia architektów w dążeniu do nowości i zanegowania działań poprzedników zapominają o kiedyś najważniejszym wyznaczniku sztuki. Trudność w zrozumieniu tego pojęcia w budowaniu staje się wręcz niemożliwe współcześnie do uchwycenia. W takim działaniu pomocne mogą być teorie oddalone pozornie od architektury.

Heinrich Wölfflin w książce *Podstawowe pojęcia historii sztuki* często odwołuje się do porównań renesansu z barokiem. Przedstawia dzieła z obu okresów, tłumacząc różnice pojmowania formy architektonicznej. W świecie współczesnym po postmodernizmie (lub cały czas w nim) możemy zauważyć podobieństwa w takim postrzeganiu na przykładzie modernizmu i dekompozycji, czyli dekonstruktywizmu (w architekturze). Możemy postrzegać modernizm z jego racjonalnym podejściem do projektowania jako kontynuację renesansu z jego poszukiwaniem klasycznej harmonii oraz coś, co można nazwać dekonstruktywizmem (trudnym do określenia lub wygasłym całkiem) jako współczesnym barokiem. Modernizm mimo swych czytelnych reguł był niełatwy do odbioru społecznego, lecz współczesna architektura „w pióropuszu” staje się czymś zwyczajnym. Modernizm tworzony według zasad wydawał się kiedyś czymś ponadczasowym. „Kiedy wydawało się, że klasyczna architektura znalazła ostateczny wyraz określania ścian i członowania, kolumny i belkowania, elementów podtrzymywanych i nośnych, nadszedł moment, w którym wszystkie te sformułowania zostały odczute jako coś przymusowego, skostniałego i nieżyciowego. Zmiana dokonuje się nie tu i ówdzie, w szczegółach, lecz w zasadzie. Jest rzeczą niemożli-

wą – brzmiało nowe credo – wznosić rzeczy skończone i ostateczne. Żywotność i piękno architektury polegają na niewykończeniu jej formy zjawiskowej, na wiecznym stawianiu się i jawieniu się widzowi w zawsze nowych obrazach³. To można prowadzić ku zastanawianiu się nad znaczeniem kompozycji i jej powiązaniu z pięknem. Z kompozycją sprawa wydaje się prostsza niż z pięknem, gdyż piękno w sztuce współczesnej traci sens dosłowny. „Wyrażając to inaczej: klasyczną jasnością nazywa się przedstawianie w ostatecznych stałych formach, barokową niejasnością – przejawianie formy jako czegoś zmiennego, stającego się”⁴. I takie określenie „barokowa niejasność”, mimo trudności w wy tłumaczeniu może stać się mottem współczesnej (z końca XX wieku) architektury.

Tu można przywołać teorię Baudelaira. Charles Baudelaire poszukiwał piękna w czymś niezmiennym oderwanym od materii dzieła. Tłumaczył to tak: „(...) piękno zawsze i nieuchronnie składa się z dwóch elementów, choć wrażenie, jakie wywiera, jest jedno (...). Piękno składa się z elementu wiecznego, niezmiennego, którego ilość jest nader trudna do określenia i elementu zmiennego, zależnego od okoliczności, którym będzie moda, moralność, namiętność, wzięte oddzielnie lub wszystkie razem. (...) Przyjmijmy, że element wiecznie istniejący jest duszą sztuki, zmienny zaś jej ciałem”⁵. W architekturze można doszukiwać się podobnej dwoistości. To, co przemijające lub zmienne – funkcja, to co stałe i odnajdywane dopiero przez kolejne pokolenia – forma.

2. Filozofia

Marksistowscy filozofowie doszukiwali się piękna w ideałach społeczno-politycznych, odwołując się także do Arystotelesa. Leonid Stołowicz pisze: „Twórcą tej teorii jest Arystoteles. Budzi ona tym większe zainteresowanie, że jej autor, uczeń Platona, ukształtował swe poglądy na piękno i modelował ideał społeczeństwa w polemice ze swym dawnym mistrzem. Arystoteles występuje przeciwko platońskiemu dualizmowi, przeciwko oddzielaniu istoty od jej empirycznych przejawów i przeciwko uznawaniu jej za samoistną ideę. Pragnie dowieść, że »dobro i dobroć stanowią jedno, jak również piękno i piękność«”⁶. Jest bowiem przekonany, że istota piękna nie stanowi niezależnie istnieją-

cej idei, lecz przejawia się poprzez piękne przedmioty, rzeczy i zjawiska”⁷. Można przytoczyć całość „Z konieczności zatem dobro i dobroć stanowią jedno, jak również piękno i piękność oraz cokolwiek nie określa się przez przypisanie czemuś innemu, lecz jako takie i pierwsze”⁸.

Dla architektury pomocna może być inna teoria z nią związana. Historycznie piękna poszukiwano w dziełach dających się przedstawić w postaci wzorów matematycznych, czasem samych cyfr. „Można to zilustrować na dowolnej sztuce, ale najlepiej na architekturze: w myśl tej teorii o pięknie portyku stanowią ilość, wielkość i rozstaw kolumn. (...) w węższej postaci twierdziła, że stosunek części stanowiący o pięknie daje się wyrazić liczbowo. W jeszcze węższej: że piękno pojawia się jedynie w przedmiotach, których części mają się do siebie jak liczby proste: jeden do jednego, jeden do dwóch, dwa do trzech itd. Jest podstawa do tego, by teorię tę nazywać Wielką Teorią. (...) tę Wielką Teorię zapoczątkowali pitagorejczycy. Według nich piękno rzeczy polegało na doskonałej strukturze, ta zaś na proporcji części. A więc na czymś, co się daje ustalić: ściśle liczbowo. Zapoczątkowali więc Wielką Teorię w jej wąskiej postaci (...)”⁹. Jacopo Barozzi da Vignola w roku 1562 w książce *O pięciu porządkach w architekturze*, pokazuje na rysunkach a tłumaczy przy pomocy matematycznych wzorów kanony piękna. Dla twórców Awangardy z początku XX wieku takie podejście nie jest oczywistością. W 1919 roku Stanisław Kubicki w ekspresjonistycznym duchu nawoływał, aby wyrwać człowieka ze szponów rachunków i liczb¹⁰, co miało stać się sposobem dla tworzenia piękna.

Wiek XVI przynosi inne teorie. Cesare Ripa był autorem wydanej w 1593 r. *Ikologii (Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali)*, w której przedstawił około czterystu najważniejszych (doskonałych) pojęć alegorycznych swych czasów. Książka składała się z opisów, potem została uzupełniona o rysunki przedstawiające idealne symbole znanych pojęć. Mamy tu rysunki: Wdzięk, Symetrię, Sztukę, Poezję i najważniejsze dla tej części Piękno. Piękno jest opisane potem naszkicowane jako: „Niewiasta, której głowa ma być ukryta w chmurach, a reszta ciała – słabo widzialna wskutek spowijającego je blasku. Z owej jasności wysuwa się ręka dzierżąca lilię; w drugiej ma

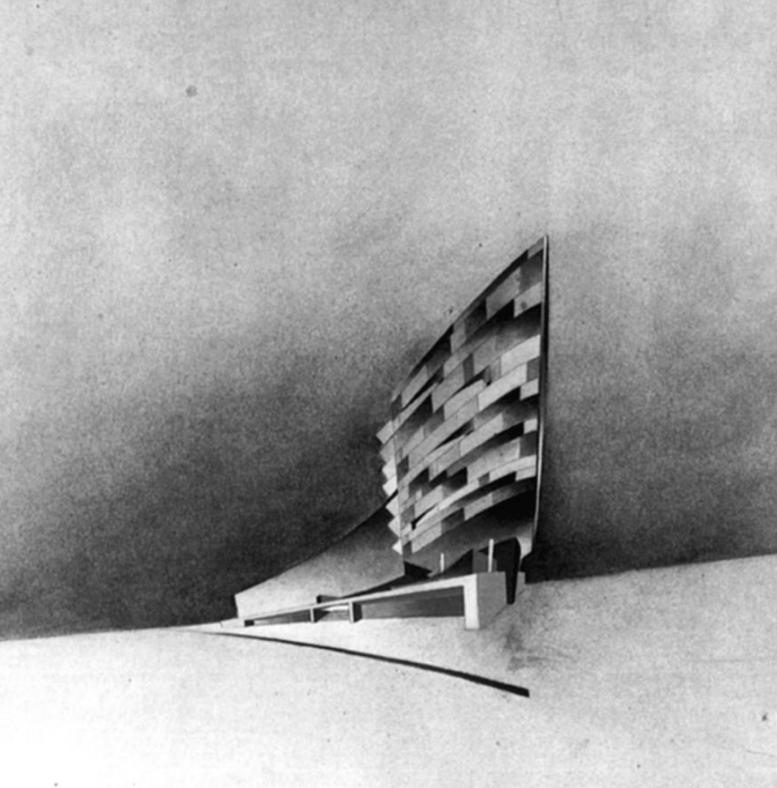
trzymać kulę i cyrkiel. Piękno maluje się z głową w chmurach, bo chyba o niczym innym nie jest tak trudno mówić w języku śmiertelników i chyba nic innego nie jest tak trudno poznawać ludzkim rozumem, jak piękno, w rzeczach stworzonych będące wszak – mówiąc przenośnie – jedynie odbłaskiem wspaniałości, jaką jaśniej oblicze Boga. Tak to ujmują platonicy, ile że pierwotne Piękno jest z Nim tożsame¹¹. Na zakończenie tego wątku rozważań możemy nawiązać do magicznego aspektu sztuki. Adekwatne mogą tu być znów słowa Baudelaira, iż „(...) każdy zdrowy człowiek może obyć się przez dwa dni bez jedzenia – bez poezji, nigdy!”¹². Słowa te brzmią jak ponura ironia żartem w świecie współczesnym.

3. Kanony

W architekturze pojawiają się także kanony regionalne lub krajowe. Kanon jest określany „przestrzenią porozumienia”¹³ przez Leszka Szarugę, historyka literatury. Inne podejście do kanonu przedstawia Joanna Kurczewska. Poszukuje ona kanonu sztuki jako „muzeum arcydzieł narodowych”, które tak zwalczały futuryści. Autorka pisze: „Wedle pierwszego ujęcia kanon to tyle, co uporządkowany przez historię narodu polskiego (a więc wielość pokoleń Polaków) zbiór arcydzieł z różnych dziedzin sztuki i literatury. Innymi słowy, kanon to tradycja narodowa, zakodowana w formach charakterystycznych dla poszczególnych dziedzin sztuki i literatury (...)”¹⁴. Sztuka dziś odcina się od tradycji narodowych i tradycji w ogóle. Współczesność tworząc sztukę „nową”, nie jest wolna od naśladowania wielkich mistrzów architektury z całego świata. Kanony nie są już ważne w projektowaniu. Dostrzegamy jednak pewną stylistyczną ciągłość w dziełach budowanych. Powolna śmierć dekonstruktywizmu tworzy nowe estetyki, które nie nawiązują do twórczości sprzed lat. Jednak żadne słowa artystów nie zmieniają wrażenia, że gdzieś to już widzieliśmy. Pewien kanon wspomnień, który jest zapisany w naszym myśleniu, nie zniknie nigdy.

Twórcy zwykle dążą do stworzenia teorii mogących pomóc w tłumaczeniu podstaw ich sztuki. Matila C. Ghyka rumuński filozof i matematyk rozpoczyna swoje rozważania na temat liczb od rozdziału „Od liczby do harmonii”¹⁵. Człowiek tworzy złoty podział, boską proporcję, zwaną liczbą ϕ (1.618). Ma to być

droga, przepis na osiągnięcie doskonałości proporcji, może piękna. Jednak w takich rozważaniach zawsze pojawia się twierdzenie przeciwne i Claude Bernard wprowadza nas w niepewność, twierząc, że: „Najlepszy system filozoficzny polega na tym, by go nie mieć”¹⁶. Może się to odnosić do sztuk plastycznych, co będziemy mogli zaobserwować z pojawiającymi się ruchami awangardowymi negującymi wszelkie kanony. Jeżeli przyjrzymy się przyrodzie i jednakowym kształtom liści twierdzenia Hippolyte Taine: „Fakty i zjawiska, powodujące pojawienie się wrażeń, istnieją zatem poza człowiekiem – mają być obiektywne”¹⁷, mogą potwierdzić potrzebę uporządkowania świata. Zdołamy tłumaczyć to pragnienie dążeniem do jakiegoś obiektywnego (tu istniejącego poza człowiekiem) wyznacznika, zatem opisywalnego w sposób matematyczny, w architekturze sztuce budowania wręcz niezbędnego. Taine powtarzał słowa Goethego „Napełniajcie swoje umysły i swoje serca, choć by były jak nie wiem pojemne, ideami i uczuciami swego wieku, a dzieło się pojawi”¹⁸. W świetle tej zasady wartość sztuki musi zależeć od osiągnięcia przez sztukę ekspresji, z jaką przejawia się w niej naczelną *idea* danej cywilizacji”¹⁹. Dalej, dążąc do przypisania sztuki do konkretnego stanu świadomości, tłumaczy: „Sztuka jest ekspresją życia społecznego, jest wyrazem epoki”²⁰. Świat współczesny stara się zerwać z kanonami, dąży do niepowtarzalności. Można przytoczyć słowa Majakowskiego jako futurysty: „Sztuka umarła: albo została rozgrabiona przez wrogów-wandali, albo stała się markietanką wojny. Sztuka umarła i nie ma co jej żałować. Umarła dlatego, że nie nadążała za życiem. Trzeba tworzyć nową. Dawna nie nadaje się dla nowych czasów”²¹. Dawna znaczy piękna, łatwa do nazwania i opisanie. Matematyka stała się zbędna dla współczesności. To, co dawało się łatwo wytłumaczyć, nie jest już atrakcyjne. Człowiek poszukuje piękna w nieznanym (pozornie), następuje „przeniesienie uwagi z wiedzy na największą przyjemność słuchania, zastąpienie pragnienia prawdy i poznania spełnieniem innego pragnienia, pragnienia głosu fikcji”²². Może oznaczać to odejście od jednoznacznego wyznacznika piękna i skierowanie uwagi na fantazję i rozbicie zastanych form sztuki. Zrywamy z podejściem historycznym do tworzenia. Maria Gołaszewska definiuje to: „(...) przy czym do najbardziej znanych zasad



Zaha Hadid, IBA Housing, Berlin, 1986-93 (Zaha Hadid, *The Complete Buildings and Projects*, Londyn 1998), foto. TK.

należały tu: 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)²³. Prościej można to wyrazić słowami Thorsena Rodieka, jako klasyczne podstawy w historycznych rozwiązaniach wymienia: symetrię, rytm, piękno²⁴. Symetria i rytm dają się jak najprościej opisać we wzorach matematycznych. Można do tej listy dodać zgodność podpisu pod obrazem z jego treścią. Heinrich Wölfflin przedstawia to w sposób najprostszy, lecz nie najłatwiejszy do naukowego wytłumaczenia: „Każde dzieło sztuki jest czymś tak uformowanym, jak organizm. Jego najbardziej istotną cechą jest charakter konieczności: nic nie może być zmienione ani przesunięte, lecz wszystko musi być takie, jakie jest”²⁵. I tu problem trochę przerasta autora tekstu. Mimo historycznej potrzeby kanonów i definicji musimy po prostu wiedzieć, co jest piękne lub może prościej co jest sztuką (gdyż ten pierwszy termin dziś jest całkowicie niemierzalny, drugi z pewnością także).

4. Współczesność

Po takim zbyt długim wstępie możemy przejść do sedna rozważań nad kondycją domu w mieście. Współczesność stara się bezsilnie zabić wszelkie kanony budowania. Dekonstrukcja tak atrakcyjna kiedyś, powoli umiera. Odciska jednak piętno na przyszłych pokoleniach architektów. Nowe rodzące się formy są już niemożliwe do stworzenia bez komputera. Wspomnieniem staje się *Kamienny dom*, w Steindorf, w Austrii, Günthera Domeniga z 1986, odkrywający w swoim czasie nowe tereny dla ekspresjonizmu, tworząc dramatycznie zdekomponowaną formę budynku. Dziś już chyba chwilowo nie znajdzie naśladowców (jednak sztuka taka powróci). Pomimo wszystko dalej żyjemy w stanie kultury, która określana jest jako ponowoczesność. Straciły siłę przekonywania, mity cywilizacji i sztuki, takie jak: awangarda, modernizm (nowoczesność), i wszelka wiara w jedną uniwersalną drogę rozwoju świata. Różnorodność idei i form jest wszakże cechą epoki ponowoczesnej, powoli doprowadzając do

jej upadku (chwilowego), mimo że nie jest to koniec stulecia, dla niej jest to chyba *fin de siècle*. Świat architektury z perspektywy początku XXI wieku jest pełen współistnienia różnych idei i form architektonicznych. Różnorodność jest tak zasadnicza, że wspólnotę nurtów architektonicznych nie potwierdzają szczegóły form stylistycznych. Cechą charakterystyczną tej sytuacji jest wobec tego nie tyle – wielość nurtów, ile – wielość postaw twórczych mistrzów. Problem „nowości” w architekturze pozostaje ważny. W przeszłości w kolejnych okresach sztuki panujące idee zaprzeczały poprzednim w dążeniu do – doskonałości lub do „nowości”, a wynikało to nade wszystko ze znużenia trwającym stanem (zaprzeczano tylko ostatnim modom). Dziś – zaskakiwanie oryginalnością formy jest wpisane do zbioru potrzeb twórcy i odbiorcy. Oryginalne winny być nie tylko dzieła jednego twórcy, najlepiej – by każde dzieło artysty było kolejną nowością. Z tego powodu ukształtowało się znaczenie roli wyrazistej architektury w mieście, które pragnie widzieć rolę przestrzeni dla sztuki, podobną do roli gotyckich katedr. Na razie domy będą jeszcze „krzywe”, przynajmniej przez jakiś czas. Nowa sztuka, która powstanie w najbliższych latach, z pewnością będzie starała się zanegować taki stan (jak to bywa z awangardą). Jednak pozorna emancypacja odbiorców, oswojonych z dekonstrukcją może sprzyjać oderwaniu (pozornemu) od wszelkich reguł jeszcze wiele lat. Aczkolwiek świat współczesny z jego zamiłowaniem do reklamowej funkcji architektury może zmienić się natychmiast, tworząc coś nieprzewidywalnego dziś nawet dla Charlesa Jencksa, a dla nas na pewno. Więc zakrzyknijmy jednym głosem „krzywe domy niech żyją”. Dajmy wyraz wiary w sztukę, która powoli odchodzi, a która została porzucona nawet przez Zahę Hadid wielką twórczynię rewolucji z końca XX wieku.

1. K. Kurowska, R. Rudziński, *Filozofia i wartość*, Warszawa 1981, s. 122.

2. *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1979, podaje definicję: „Piękno «zespół cech takich jak proporcja kształtów, harmonia barw, dźwięków, który sprawia, że coś się podoba, budzi zachwyt; także: wysoka wartość moralna»: Piękno przyrody. Piękno muzyki. Piękno rzeźb, obrazów, kilimów. Podziwiać piękno kwiatów. Zachwycać się pięknem gór, lasów, morza, rzek. Umiłowanie piękna”, Tom II, s. 663.

3. H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki, Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, Warszawa 1962, s. 275.

4. *Ibidem*.

5. Ch. Baudelaire, *O sztuce*, Wrocław 1961, s. 194.

6. M.A. Krapiec, T.A. Żeleźnik, *Arystotelesa koncepcja substancji*, Lublin 1966, s. 116.
7. L.N. Stołowicz, *Kategorie piękna a ideał społeczny*, Wrocław 1982, s. 72.
8. Arystoteles, *Metafizyka księgi o substancji*, [w:] M.A. Krapiec, T.A. Żeleźnik, *op. cit.*, s. 116.
9. W. Tatarkiewicz, *O filozofii i sztuce*, Warszawa 1986, s. 179–180, „ (...) teoria ta była uogólnieniem obserwacji pitagorejskiej dotyczącej harmonii dźwięków: struny współdźwięczą harmonijnie, jeśli stosunek ich długości jest stosunkiem prostych liczb”.
10. S. Kubacki, *Tamtył coś niecoś*, „Zdrój” 1919, [w:] J. Ratajczak, *Krzyk i ekstaza antologia polskiego ekspresjonizmu*, Poznań, 1997, s. 84.
11. C. Riopa, *Ikonologia*, Kraków 2013, s. 128.
12. Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna dzienniki poufne*, Warszawa 1971, s. 43.
13. L. Szaruga, *Powinność literatury i inne szkice krytyczne*, Kraków 2008.
14. J. Kurzewska, *Kanon kultury narodowej*, [w:] *Kultura narodowej polityka*, red. naukowy J. Kurzewska, Warszawa 2000, s. 34.
15. M.C. Ghyka, *Złota liczba*, Kraków 2014.
16. S. Krzemień-Ojak, *Taine*, Warszawa 1966, s. 39.
17. *Ibidem*, s. 43.
18. H. Taine, *Philosophie de l'art*, 1893, s. 107.
19. S. Krzemień-Ojak, *op. cit.*, s. 79.
20. *Ibidem*, s. 82.
21. A. Junosza-Szaniawski, *Włodzimierz Majakowski*, Warszawa 1964, s. 162.
22. L. Marin, *Przyjemność opowiadania*, [w:] *O przedstawianiu*, Gdańsk 2011, s. 184.
23. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1984, s. 394-395.
24. Th. Rodiek, „Differenz in das Reale schneiden” – *Baugeschichte und Dekonstruktion*, [w:] *Daniel Libeskind – Museum ohne Ausgang, Das Felix-Nussbaum-Haus des Kulturgeschichtlichen Museums Osnabrück*, Tübingen-Berlin 1999, s. 35.
25. H. Wölfflin, *op. cit.*, s. 166–199, *III. Forma zamknięta i forma otwarta*.

Przemysław Bigaj

Alchemia Domu Mieszczanina ***The Alchemy of the Urbanite's House***

Alchemy is “the art of creating something that has a mysterious character”. In the case of architecture, it can refer to the creator’s use of aesthetic means of expression in such a way as to create a work evoking a specific mood and emotions that intrigue the viewer, stimulate their imagination and curiosity, and can sometimes cause anxiety shrouded in the mystery of the house’s form. Providing things with a shape is the domain of architectural art. One can perceive the alchemy of the urban house’s architecture as the ability to evoke specific emotions through the compositional means and appropriately selected material. The aesthetic success depends primarily on the architect’s talent. The house belongs to a set of personal belongings, despite the externalisation of its form in the urban space. Every house is said to hide some secrets – these may be secrets confided to the building by its inhabitants – collections and family mementoes, stories, tales, traditions; they may also be the arcana of professions and crafts practised there.

1. Ezoteryka Architektury Domu Mieszczanina

Steen Eiler Rasmussen w książce *Odczuwanie architektury* stwierdził, że „nawet takim rzeczom, które w żaden sposób nie kojarzą się z formami organicznymi, przypisuje się ludzkie cechy”. Przywołując twórczość Charlesa Dickensa, pisze, iż: „budynki i wnętrza zyskują duszę, w jakiś demoniczny sposób odpowiadającą duszy ich mieszkańców”¹. „Dla Dickensa ulica obrzeżona domami stanowiła teatr, miejsce spotkań oryginalnych postaci, a każdy dom mówił własnym głosem”². Spostrzeżenie Rasmussena oddaje w istotnym stopniu charakter zjawiska, które można określić mianem alchemii domów mieszczańskich. Polega ono na umiejętności tworzenia wyjątkowej atmosfery towarzyszącej obcowaniu z oryginalną formą i estetyką domu,

a także jej wpływ na specyficzny klimat miejskiej przestrzeni. Twórcy architektury często wykorzystywali zjawisko podświadomego przypisywania budowlom pewnego rodzaju ezoterycznej siły oddziałującej na wyobraźnię przybysza. Podstawą tego zjawiska bywa projekcja pewnych skojarzeń form architektonicznych z formami organicznymi, nawet wtedy, gdy odnoszą się do abstrakcyjnej estetyki. Istotną determinantą dla kształtu budowli jest zazwyczaj jej miejsce w strukturze miasta. Umiejętność wykorzystania przez twórcę walorów kontekstu miejsca w celu nadania formie indywidualnego wyrazu ma znaczenie dla uzyskania efektu rozpoznawalnej tożsamości dzieła. Nie bez wpływu pozostaje także odpowiednie zastosowanie użytecznych estetycznie materiałów, które nadają budowlu specyficzny rodzaj materialności. Umiejętne ich połączenie może tyleż wzmocnić, co osłabić wrażenie wyjątkowości budowli. Widoczne jest to zwłaszcza w zabudowie fasad kamienic z przełomu XIX i XX wieku. Ich kompozycyjną harmonię odwzorowywano zazwyczaj w kamiennej, ceglanej czy żeliwnej materii, stając się jednocześnie emanacją spuścizny kulturowej architektonicznego dziedzictwa poprzednich epok.

Ezoteryczność architektury domu mieszczańskiego określają pewne niemierzalne wartości – architektoniczne imponderabilia – mające wpływ na współtworzenie tajemniczej atmosfery i aury miejskości. Należy do nich pewien całościowy, współistniejący zestaw czynników i uwarunkowań nie tylko estetyczno-materiałowych i kompozycyjnych, ale przede wszystkim kulturowo-obyczajowych, wynikających z tradycji i historii miejsca. Pozwalają one na zaistnienie poczucia wyjątkowości danego wnętrza i nadają rozpoznawalny charakter budowli, współtworząc w ten sposób zjawisko niepowtarzalnego klimatu takiego miejsca, które w mitologii rzymskiej określano mianem *genius loci* – ducha miejsca, czyli rodzaju przekonania o istnieniu pewnej opiekuńczej siły czuwającej nad danym miejscem.

Domy mieszczańskie wydają się dziś relikami przeszłości, jednak to za ich sprawą odnajdujemy esencję miejskości historycznych centrów miast. Patrycjuszowskie fasady domów odzwierciedlały status społeczny swych właścicieli. Każdy z takich domów skrywał jakieś tajemnice – mogły to być tajemnice powierzone budowli przez mieszkańców – zbiory i pamięt-

ki rodzinne, historie, opowieści, tradycje; mogły być nimi także arkana uprawianych tu zawodów i rzemiosł. Dom mieszczański, zanim stał się w toku typologicznej ewolucji zabudowy mieszkaniowej kamienicą czynszową i w końcu współczesnym budynkiem wielorodzinnym, stanowił emanację zjawiska miejskości, tworząc materialne ramy dla życia w mieszczańskiej społeczności. Twórcy architektury takich domów realizowali zlecenia z myślą o konkretnych osobach i ich rodzinach, uwzględniając ich status społeczny, uprawiany zawód czy rzemiosło i to stawało się punktem zwrotnym alchemii projektowej, nadającej budowli ów niepowtarzalny wyraz personalizacji formy. Był to impuls twórczy do poszukiwania rozwiązań oryginalnych, dbających o detal, często o indywidualnym charakterze, mówiący coś o mieszkających i żyjących tu ludziach, którzy wyznali określone wartości i mieli konkretne umiejętności. Tak ukształtowany tygiel kulturowy historycznych miast, kształtowany przez ich podstawowy element – dom mieszczański – budował pełną kolorytu ezoteryczną atmosferę życia w miejskiej społeczności. Współczesność, niepozbawiona anonimowości, uniformizacji czy standaryzacji rozwiązań znanych z wielorodzinnej zabudowy mieszkaniowej, wydaje się wciąż poszukiwać wzorców z przeszłości dla dzisiejszego domu mieszczańskiego, będących wyrazem pewnej nostalgii za utraconą ideą miejskiego modelu życia.

2. „My Home Is My Castle”

Niezależnie od czynników determinujących estetyczne doznania i emocje towarzyszące postrzeganiu architektury domów w mieście, należy uznać, że ich alchemia – „to jest sztuka tworzenia czegoś, mająca tajemniczy charakter”³ – jest domeną twórców architektury, a właściwie kryje się za arkanami ich zawodu, jak też zdobytymi umiejętnościami i doświadczeniem. Uzyskanie intrygującego efektu tajemniczości budowli związane jest z kolei z talentem, intuicją projektową czy pewnym impulsem twórczym, który pozwala odnaleźć w wyobraźni właściwe i oryginalne rozwiązanie dla bryły i ukrytej w niej przestrzeni. Przestrzeń ta w naturalny sposób jest utożsamiana z prywatnością właściciela i przynależy do zbioru rzeczy osobistych. Podstawową cechą estetyki domu miejskiego staje się forma, która jest uzewnętrzniana na prze-

strzeń miasta. Jej nośnikiem coraz rzadziej bywa specjalnie ukształtowana do tego celu fasada budowli. Prezentuje ona wykreowany obraz statusu społecznego jej mieszkańców. Zawartą w bryle domu przestrzeń można z kolei określić jako: schronienie, terytorium, królestwo. Bywa zazwyczaj emanacją anglosaskiej dewizy „my home is my castle”. Zjawisko to jest szczególnie widoczne w historycznej zabudowie, gdzie dom w mieście dawał poczucie trwałości i ciągłości istnienia substancji miejskiej, zakotwiczonej w lokalnej kulturze materialnej. Adolf Loos należał do twórców architektury, którzy widzieli potrzebę rozdzielania kwestii zewnętrznego wizerunku domu od intymności jego wnętrza – które daje moment wytchnienia, odpoczynku i ochroni przed presją życia społecznego. Ta równowaga, pomiędzy zewnętrznym obrazem domu a sposobem ukształtowania przestrzennej specyfiki wewnątrz uzależnionej od ich przeznaczenia, stała się dla Loosa główną doktryną i jednocześnie receptą na udany projekt domu.

„Podstawowym celem architekta jest stworzenie ciepłej mieszkalnej przestrzeni”⁴ – pisał Adolf Loos na łamach gazety *Neue Freie Presse* u schyłku XIX wieku. Ten twórca *Raumplanu*⁵ nie postrzegał działalności architektonicznej jako rodzaj sztuki artystycznej, poza dwoma jej przypadkami – grobowcem i pomnikiem. Być może dlatego jego myślenie o „przestrzeni mieszkalnej” pozostaje na tyle uniwersalne, że opiera się kolejnym rewolucjom w mieszkalnictwie i następującym po sobie transformacjom ideologicznym w architekturze. W 1910 roku, w eseju *Architektura*, pisał: „Dom ma się podobać wszystkim. W odróżnieniu od dzieła sztuki, które nie musi się nikomu podobać. Dzieło sztuki to prywatna sprawa artysty. A dom nie. Dzieło sztuki powstaje nie dlatego, że jest na nie zapotrzebowanie. Dom powstaje, aby spełniać potrzeby. Dzieło sztuki nie ponosi przed nikim żadnej odpowiedzialności, a dom przed każdym. Dzieło sztuki chce wyrwać człowieka z jego wygodnej pozycji. Dom ma służyć wygodzie. Dzieło sztuki jest rewolucyjne, dom zaś konserwatywny. Dzieło sztuki wskazuje ludzkości nowe drogi i zwraca się ku przyszłości. Dom zaś osadzony być musi w teraźniejszości. Ludzie uwielbiają wszystko, co służy ich wygodzie. Nie cierpią zaś wszystkiego, co przeszkadza i próbuje wyrwać z wypracowanej i wygodnej pozycji. Dlatego też kochamy domy i nienawidzimy sztuki”⁶.

Przytoczone słowa zyskują szczególnego znaczenia zwłaszcza po zapoznaniu się z jego wcześniejszym – pochodzącym z 1900 roku – opowiadaniem zatytułowanym *Biedny bogaty człowiek*⁷. Mowa w nim o szczęśliwym i spełnionym życiowo człowieku, który zapragnął mieć „dom wypełniony sztuką”. Zatrudnił on wybitnego architekta, który uczynił z domu rzecz nieomal doskonałą w każdym calu i skończoną w swym zamyśle, obfitującą w liczne przedmioty będące dziełami sztuki. Wymarzony dom stał się wkrótce przekleństwem swego właściciela, bo tłumił wszelakie przejawy rodzinnego życia i radość z mieszkania. Doskonałość stworzonego przez architekta wnętrza domu, urządzonego na miarę kompletnego i ukończonego dzieła sztuki oraz określenie panujących w nim zasad, uczyniła ze szczęśliwego człowieka zakładnika własnych marzeń. Nie czuł on już radości z mieszkania, bo wszystko było już ukończone. W tym krótkim opowiadaniu Loos rysuje także nieco despotyczną postać architekta, niejako w cieniu głównych zdarzeń, której powierzono to zacne zadanie – sprowadzenie do domu sztuki. Architekt – powiernik marzeń o domu idealnym – który konsekwentnie wymusza realizację panujących w domu zasad i nie pozwala na naruszanie ładu przestrzennego zaprojektowanych tam rzeczy, staje się ostatecznie głównym sprawcą nieszczęścia bogatego i spełnionego życiowo człowieka. Ta moralizatorska opowieść niesie również przesłanie dla samych architektów, aby w realizowaniu swoich twórczych ambicji nie zapominali o ludzkim wymiarze architektury domu.

3. Kult Archetypicznej Formy Domu

Dwudziestowieczne ruchy modernistyczne zachwiały na trwałe pojęciem tradycyjnego domu w mieście na rzecz upowszechnienia się nowego modelu zabudowy wielorodzinnej, uwolnionej od ciężaru historycznych uwarunkowań miejskich. Ów nowy model mieszkalnictwa projektowano na podstawie corbusiowskich tzw. trzech radości urbanisty, tj. dostępu do światła słonecznego, wolnej przestrzeni i zieleni⁸. Estetyka tak powstającej architektury mieszkaniowej, czyli nowego rodzaju domu wielorodzinnego w mieście, została podporządkowana racjonalizmowi rozwiązań funkcjonalnych i dyktatowi ekonomicznemu. Standaryzację i uniformizację masowej architektury mieszkaniowej

przeciwstawiono tradycyjnemu modelowi domu miejskiego, którego estetyka i rozwiązania przestrzenne miały stosowną skalę i indywidualny, wywodzący się z kontekstu miejsca wyraz. Dzisiejszy obraz architektury wielorodzinnej wydaje się zgoła odmienny – pozbawiony tej wyjątkowej atmosfery architektury, sprzyjającej poczuciu kontynuacji historycznej ciągłości struktury miasta. To, co budowało pozycję przestrzenną tradycyjnie rozumianego domu mieszczańskiego w kwartale zabudowy miejskiej – to jest miejski kontekst ulicy, placu, skweru – odchodzić stopniowo w zapomnienie. Tym bardziej, że współczesne miasto przestaje się rozwijać na bazie wypracowanych przez wieki wzorców urbanistycznych. Rem Koolhaas twierdzi nawet, że „W tej chwili żyjemy bez urbanistyki. Jest tylko architektura, coraz więcej architektury”⁹. Wydaje się, że współczesny dom w mieście podąża za tymi tendencjami planistycznymi i staje się elementem – jak to określił Koolhaas – „śmieciowej przestrzeni”¹⁰, a nie „prawdziwego” miasta. Mieszczańskie domy, wille, kamienice, zostały zastąpione coraz częściej architekturą wielorodzinnego budynku mieszkalnego. Nawet gdy jest on reinterpretacją, naśladownictwem czy imitacją tradycyjnego kwartału zabudowy miejskiej, plomby uzupełniającej pierzeję ulicy czy wieży mieszkalnej, to utracił on witruijską autentyczność, którą wyrażano w jedności trzech cech: *trwałości*, *celowości* (użyteczności) i *piękna*¹¹. Postępująca dziś komercjalizacja zabudowy miejskiej, w tym przede wszystkim mieszkaniowej, doprowadziła ostatecznie do zacierania się obrazu tzw. „krajobrazu miejskiego”, o przywrócenie którego już w latach 50. i 60. XX wieku postulowały konserwatywne środowiska architektów i urbanistów, jak choćby Gordon Cullen w publikacjach *Townscape* czy *The Concise Townscape*¹². Dziś za jednego z orędowników powrotu do tradycyjnych sposobów budowy miast i domów w mieście uznaje się Leona Kriera, znanego z krytyki modernistycznej ideologii konserwatystę, którego publikacje niejednokrotnie piętnują zasadność estetyczną, moralną czy ekonomiczną współczesnych rozwiązań architektonicznych i planistycznych.

Domy są podstawowym tworzywem miasta. Budują jego przestrzeń, ład i różnorodność estetyczną nawet wtedy, gdy ich architektura bywa skromna i niepozorna. Mówi się, że „brzydkie domy potrafią

stworzyć piękne miasta”, patrząc na niewyrafinowaną zabudowę domów tworzących pierzeje *Piazza del Campo* w Sienie czy skromne, aczkolwiek barwne domy tworzące zabudowę wyspy *Burano*, można uznać, że stwierdzenie to znajduje potwierdzenie w urbanistycznej rzeczywistości. Dlatego też wiele z postulatów prezentowanych przez Leona Kriera nawołujących do powrotu do tradycyjnie pojmowanej architektury i urbanistyki według koncepcji *Nowego urbanizmu* znajduje wielu zwolenników i odzwierciedlenie między innymi w takich realizacjach, jak *Poundbury* w Dorchester (Anglia) czy *Cayala* w Gwatemali. Zagadnienie domu w mieście wydaje się w teoriach Kriera polem walki o ducha autentyzmu w tradycyjnie rozumianym pojęciu architektury, stając się nośnikiem pewnej kultury materialnej, będącej świadectwem istnienia różnorodności cywilizacyjnej w epoce postępującej globalizacji. W swej krytycznej postawie, dokonania modernizmu w kwestiach mieszkalnictwa Krier traktuje jako chwilowe odrzucenie formy archetypu domu¹³. Wśród współczesnych twórców architektury wskazuje na rodzaj twórczej hipokryzji pomiędzy tym, jakimi zasadami kierują się przy projektowaniu cudzych domów, a tym, w jakich warunkach sami wolą żyć i wypoczywać. Jak pisze Krier: „Po pięćdziesięciu latach prania mózgu, ludzie zubożeli już na banalność modernistycznych budynków, lecz gdy mają wybór, większość (nie wyłączając modernistycznych architektów) woli mieszkać, pracować, spędzać urlop czy lata starości w domach tradycyjnych (np. François Mitterand, Leoh Ming Pei, Mick Jagger, Pier Boulez czy Norman Foster). Jest to jaskrawy przykład »prywatnej cnoty« przeciwstawiony »publicznej nie-cnocie«¹⁴. Może to świadczyć o tym, że kwestia domu pozostaje wciąż elementem pewnego rodzaju kultu, silnie zakorzenionego w społecznej świadomości i tradycji materialnej, który opiera się eksperymentowaniu z jego ikonicznym wyrazem formy, pozostając stale w twórczej konfrontacji z jego archetypicznym wizerunkiem – wzorcem.

Aspekt nowoczesnego domu był nie tylko kwestią tworzenia zdrowej, przyjaznej, wygodnej i ergonomicznej przestrzeni, stanowiącej bezpośrednie środowisko życia dla człowieka, ale także stał się polem walki ideologicznej o ducha współczesności i nowej świadomości

społecznej, wykorzystywanym przez ruchy modernistyczne. Le Corbusier w swym dziele *Urbanistyka* pisał: „Dom każe na nowo postawić problem architektury, stawia problem zupełnie nowych środków produkcji, zupełnie nowego planu, dostosowanego do nowego trybu życia, a także estetyki wynikającej z nowego stanu ducha”¹⁵. Z kolei w publikacji *W stronę architektury* Corbusier pisze o prawdziwym kulcie domu i związanym z nim językiem symboli: „Ludzie żyją jednak w starych domach i nie pomyśleli jeszcze o tym, żeby budować nowe. Schronienie jest od zawsze bliskie ich sercu. Tak bliskie, że stworzyli prawdziwy kult domu. Dach! I innych domowych bożków. (...) Domy się nie zmieniły. Religia domów pozostaje od wieków taka sama. Zbudowały dom runie”¹⁶. Ostatecznie corbusierowska idea domu, rozumianego jako „maszyna do mieszkania”, choć silnie zaistniała w świadomości twórców architektury i w oficjalnym nurcie architektury mieszkaniowej osiedli miejskich, to nie znalazła wystarczającej akceptacji społecznej, zwłaszcza w działaniach budowlanych opierających się na prywatnej inicjatywie – a więc w największym stopniu dotyczącej kwestii idei własnego domu w mieście. Być może stąd wzięła się popularność suburbiów, jako przestrzeni niejako wolnej od oficjalnej doktryny architektonicznej. W książce pod tytułem *Uczyć się od Las Vegas*, architekci Robert Venturi, Denise Scott Brown i Steven Izenour poruszają na przykładzie Levittown kwestię, jak to określili „architektury milczącej białej większości” – ludzi o średniozamożnym statusie społecznym, czyli uosobienie dawnych mieszczan, którzy z przekonania wybrali życie na przedmieściach, odrzucając dominujące wzorce mieszkalnictwa i życia społecznego w mieście, wykreowane w znaczącym stopniu przez działania architektów modernizmu. „Większość mieszkańców przedmieść” – jak stwierdza ją autorzy książki *Uczyć się od Las Vegas* – „odrzuca ograniczone katalogi form zgodne z systemem wartości promowanym przez architektów albo przyjmuje je z dwudziestoletnim poślizgiem po modyfikacjach wprowadzonych przez przedsiębiorcę budowlanego: i tak dom usoiński staje się domem w stylu rancho. Tylko ci najbiedniejsi, skazani na publiczne budownictwo mieszkaniowe, muszą zaakceptować wartości narzucone przez architekta. Deweloperzy budują raczej na potrzeby rynku niż na potrzeby Człowieka i czynią przy tym

prawdopodobnie mniejszą szkodę niż wyrządziliby autorytarni architekci, gdyby mieli tylko taką władzę”¹⁷.

4. Dwa Oblicza Architektury Domu

Dom przynależy do zbioru rzeczy osobistych, pomimo uzewnętrznienia jego formy na przestrzeń miasta. Od kiedy przestał być wykonywany rękami konkretnych rzemieślników – mistrzów w swoim fachu – architekta, rzeźbiarza, kamieniarza, murarza, cieśli, stolarza, etc., to utracił on swoje tradycyjne oblicze rękodzieła. Już na etapie wznoszenia budowli zaczyna się opowieść o narodzeniu domu – czyli przestrzennym wydarzeniu, ważnym dla jego przyszłych mieszkańców. Alchemia, rozumiana tu jako „rzemieślnicza sztuka budowania, skrywająca się za arkanami tajemniczej wiedzy zawodu” została dziś w znacznym stopniu zdewaluowana technologicznym imperatywem przemysłu budowlanego. Rysujące się różnice pomiędzy rzemieślniczym sposobem wznoszenia budowli, posiadającym pewną magiczną, sprawczą aure procesu kreacji a masowością produkcji przemysłowej wydaje się mieć tu kluczowy wpływ na charakter, estetykę i jakość uzyskiwanej architektury.

Stworzenie reguł dla komponowania architektury minionych wieków zostało utrwalone w społecznej świadomości za sprawą rozpoznawalnego języka – kodu form, detali, ornamentyki czy rzeźby. Niejednokrotnie język tych historycznych wzorców wzbudza poczucie nostalgii za dziedzictwem przeszłości. Dlatego archetypiczny obraz formy domu miejskiego zyskał status kulturowej ikony, która wydaje się wciąż obowiązywać pomimo rewolucji estetycznej rozpoczętej przez ruchy modernistyczne. Środki kompozycyjne stanowiące przetworzenia i cytaty z historycznego dorobku architektury, jak też secesyjne inspiracje czy odniesienia do organicznych form znanych z natury, stały się częścią kultury materialnej budującej tożsamość domu mieszczańskiego. Potwierdzają to wciąż historyczne centra miast, przyciągające swą ezoteryczną siłą przeszłości przybyszów współczesności.

Jak zauważa Leon Krier: „W rzeczywistości istnieją dziś dwa rodzaje nowoczesnej architektury. Oficjalna, standardowa, zgodna ze stylem międzynarodowym architektura dla architektów, która może być odbierana jako arogancka czy wręcz prowokacyj-

na, oraz architektura prywatna, często oparta na wzorach lokalnych, dążąca do tego, by naturalnie i harmonijnie wtopić się w architekturę zastanego krajobrazu lub miasta”¹⁸. Do tej pierwszej Krier zaliczył osiedla mieszkaniowe, realizowane według oficjalnych dogmatów i standardów architektonicznych, rozumiane jako produkt masowy, skierowanych zazwyczaj do tzw. „statystycznego” tj. anonimowego mieszkańca i jego rodziny. Drugi rodzaj architektury obejmuje przede wszystkim domy prywatne, będące zazwyczaj rezultatem indywidualnej inicjatywy, których charakter i estetyka odzwierciedla partykularne potrzeby konkretnych ludzi. Te dwa jakże odmienne oblicza architektury pokazują, że kwestia formy domu nadal pozostaje polem otwartej ideologicznie walki pomiędzy twórcami architektury a jej użytkownikami.

1. S.E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, Warszawa 1999, s. 37–38.
2. *Ibidem*, s.39.
3. [Za:] *Słownik języka polskiego PWN*, źródło: <http://sjp.pwn.pl/>.
4. A. Sarnitz, *Adolf Loos. Architekt, krytyk, dandys*, Warszawa 2006, s. 15.
5. M. Risselada (red.), *Raumplan versus Plan Libre*, Rotterdam 2008.
6. A. Loos, *Architektura*, 1910, [w:] *Adolf Loos, Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane* (przeł. A. Stępniewska-Berns), Tarnów 2013, s. 153.
7. A. Loos, *Biedny bogaty człowiek*, 1900, [w:] *Ibidem*, s. 120–124.
8. Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1987, s. 9.
9. [Za:] Ch. Jencks, K. Kropf, *Teorie i manifesty architektury współczesnej*, Warszawa 2013, s. 342.
10. *Ibidem*, s. 407–410.
11. Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć* (przeł. K. Kumaniecki), Warszawa 2004, s. 32.
12. P. Wilkinson, *50 teorii architektury, które powinieneś znać*, Warszawa 2011, s. 176–179.
13. L. Krier, *Architektura. Wybór czy przeznaczenie*, Warszawa 2001, s. 82.
14. *Ibidem*, s. 23.
15. Le Corbusier, *Urbanistyka* (przeł. T. Swoboda), Warszawa 2015, s. 26.
16. Le Corbusier, *W stronę architektury* (przeł. T. Swoboda), Warszawa 2012, s. 69–70.
17. R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Uczyć się od Las Vegas*, Kraków 2013, s. 206.
18. L. Krier, *Architektura wspólnoty*, Gdańsk 2011, s.7.

Monika Gała-Walczowska

Poszukiwania ideału – powinowactwa i różnice w architekturze Willi Palladia i Le Corbusiera

In Search for Perfection – Affinities and Differences in the Architecture of Palladio and Le Corbusier's Villas

The eternal pursuit of perfection in architecture has always been connected with the search for the ideal architectural form and composition, in a relation to location and the requirements of utility. Representative and, at the same time, exclusive character of residential architecture has been a result of a talent, an effort and craftsmanship of a creator, according to the prestige and social standing of a client. Over the centuries and in the modern and contemporary times, architects have been creating timeless quality and value of a building, by giving meaning and use of symbolism: of a pedestal, an entrance, a roof, a loggia... In this light, one can take a look at the architecture of the most famous villas of Andrea Palladio and Le Corbusier – analysing the similarities and differences between the architecture of Villa Stein and Villa Foscari, Villa Savoy and La Rotonda. The affinities of shapes and ideal proportions of solids, emphasising piano nobile, loggias and terraces, clash with differences in the composition of elevations, in the functional composition and in arrangements of plans, as well as in methods of roof forming.

Matematyczne piękno architektury

„Ludzki umysł tworzy matematykę i skutecznie używa jej do badania świata”¹. Myśl Michała Hellera kieruje uwagę w stronę matematyki, która wytyczała drogę poznania, estetyki i piękna, inspirując dzieła człowieka, także sztukę architektury. Człowiek „tworzy dzieła różniące się w swej istocie całkowicie od tego wszystkiego, co znajduje się w świecie jako twór samej Przyrody”². Odrębności dzieł człowieka można dopatrywać się w potrzebie porządku lub świadomym od niego odstępstwie, w naturalnej dla człowieka tendencji do geometryzacji. Według Platona istnieją trzy rodzaje piękna – „piękno ze względu na coś, co jest godne po-

chwąły, co jest użyteczne albo co jest zbawienne”³. Platońska idea piękna ma charakter duchowy i intelektualny. „Dla Platona kosmos, porządek i piękno były synonimami. Pitagoras ujmował kosmiczną harmonię słowami »wszystko jest liczbą«⁴. Natomiast sofisci ateńscy skierowali pojęcie piękna w stronę doznań zmysłowych i estetycznych, określając je jako to, „co przyjemne dla wzroku i słuchu”⁵. Piękno i wartość znaczeniowa niesiona przez geometrię euklidesową, moc symboliki brył elementarnych, przewija się przez historię architektury ukazując swą pełnię już w starożytności, następnie w renesansie, klasycyzmie i dobie nowoczesnej⁶. Geometria uznawana za język architektury, określa formę architektoniczną, proporcje i relacje pomiędzy poszczególnymi częściami dzieła. „Ponadczasowa wartość rzeczy architektonicznych”, powiada Maria Misiągiewicz, „tkwi w wymowie zasad języka form”⁷. Kompozycja oparta na liczbach, wraz z ich symboliką i mistycyzmem, rytmy, wzajemne relacje w ułożeniu elementów względem siebie oraz w obrębie całości dzieła, wszystkie te kategorie i zależności wywodzą się z matematyki, która jawi się w architekturze jako środek do osiągnięcia pełni.

W dobie renesansu architekturę uważano za naukę matematyczną, która winna odzwierciedlać porządek kosmiczny. Istniało przekonanie o zależności między idealnymi liczbami, proporcjami ludzkiego ciała i elementami harmonii muzycznej. Człowiek renesansu zainteresował się perspektywą jako środkiem opisu przestrzeni, uznając proporcje za najważniejszy aspekt architektury. Leone Battista Alberti wiązał piękno w architekturze z trzema kategoriami: *Numerus* (liczba), *Finis* (proporcja) oraz *Collocatio* (rozmieszczenie). Alberti określił piękno jako „harmonię wszystkich części, tak, że nie można nic ująć ani dodać, ani zmienić, nie psując całości”⁸. Doskonałość w sztuce budowania utożsamiano z logiką i boskością geometrii, prowadzącej do ideału formy, której ranga zdominowała użyteczność. Za najdoskonalszy kształt uważano koło wraz z jego idealną geometrią, która skłaniała architektów ku centralizacji kompozycji. Taka koncepcja przestrzeni wiązała się z wyrazistą artykulacją formy, która miała być czytelna i samowystarczalna w przestrzeni.

Architektoniczne piękno matematyki dostrzegalne jest również w dokonaniach Ruchu Nowoczesnego.

Z początkiem XX wieku poszukiwano nowego stylu odzwierciedlającego dynamikę epoki, w której architektura stała się symbolem przemian gospodarczych, politycznych, społecznych... Innowacje technologiczne: powszechne stosowanie szkła, stali, żelbetu i preferowanie płaskiego dachu, wpłynęły na przemiany estetyczne w architekturze. Adolf Loss nawołuje do odkrycia piękna w formie zamiast uzależnienia od ornamentu, kładąc nacisk na lapidarność bryły. Matematyka, a w szczególności geometria, przyczynia się do zbliżenia techniki i architektury. „Architekci i plastycy znaleźli w geometrii klucz do powiązań między sztuką i techniką”, pisze Przemysław Trzeciak, „formy geometryczne, rzeczowość, szkielet i gładka powierzchnia, hegemonia konstrukcji i ostrych krawędzi szybko rozszerzyły swe panowanie na wszystkie dziedziny kształtowania”⁹. We Francji rozwija się kubizm zainicjowany przez Paula Cézanne’a, który twierdził, że wszystko, co człowieka otacza, można sprowadzić do podstawowych form geometrycznych. Matematyka inspirowała działalność artystyczną holenderskiej grupy *De Stijl*, dla której środkami wyrazu była geometria i podstawowe kierunki – pion i poziom. Le Corbusier sławił piękno brył elementarnych. Pisząc *Le poeme de l’angle droit*, głosił doskonałość kąta prostego, wynosząc matematykę na piedestał.

W stronę ideału – architektura willi Palladia i Le Corbusiera

Odwieczne dążenie do doskonałości w architekturze miało związek z poszukiwaniami ideału formy i kompozycji architektonicznej. Reprezentacyjny i elitarny charakter architektury willowej był owocem talentu, wysiłku i kunsztu twórcy, stosownie do prestiżu i pozycji społecznej zleceńodawcy. Na przestrzeni wieków i w dobie nowoczesnej architektki kreowali ponadczasową jakość i wartość budowli poprzez nadawanie znaczeń i symbolikę: postumentu, wejścia, dachu, okna, loggii... W tym świetle można spojrzeć na architekturę słynnych willi Andrea Palladio i Le Corbusiera – analizując analogie i różnice pomiędzy architekturą *Willi Stein* i *Willi Foscari*, *Willą Savoy* i *La Rotondą*.

Andrea Palladio za Mistrza obrał Witruwiusza, którego traktat studiował i uznał za podstawę swej twórczości – teorii i praktyki. Analizując pozostałości

budowli starożytnych, sławił doskonałość architektury rzymskiej. Palladio, uznając witruwiańską triadę, akcentował prymat piękna i właśnie tę wartość uważał za cel architektury. „Piękno”, pisał architekt, „wynika z pięknych form i właściwego stosunku całości do części pomiędzy sobą oraz części do całości, albowiem budowla powinna przedstawiać jako całkowity i skończony organizm”¹⁰. Dla Palladia dziedzictwo architektury antycznej i jej klasycyzm „była paletą, z której potrafił czerpać ze swobodą malarza”¹¹, a jego wille wzorowane na rzymskich termach i świątyniach, stanowią „wariacje na temat świątynnej fasady z portykiem oraz dwukondygnacyjnej willi z kolumnami lub loggiami”¹². Architekturę willi cechuje symetryczna kompozycja planu i elewacji, gdzie główną bryłę umieszczano na cokole lub postumencie, podkreślając reprezentacyjny charakter budowli. Formę architektoniczną definiował obrys planu, ilość kondygnacji i proporcje bryły lub kompozycja kilku brył. Wejście akcentował kolumnowy portyk, rodem z antycznej świątyni, zapewniający łączność *piano nobile* z otaczającą naturą.

Willę Foscari zbudowaną na zamówienie rodziny Foscari w latach 1558–1560, usytuowano nad kanałem Brenta, na obrzeżach Mira, w pobliżu Wenecji. Willa nazywana jest także *La Malcontenta*, dla uczczenia chimerycznego usposobienia Pani Foscari. Formę architektoniczną budowli definiuje prostopadłościenna bryła, o proporcjach rzutu 8x5,5 modułów i wysokości wyznaczonej przez kompozycyjną bazę, *piano nobile* oraz poddasze, o łącznej wysokości 5 modułów. Na poziomie *piano nobile* umieszczono centralnie westybul, który zakomponowano, wzorem rzymskich term, na planie krzyża. Ta centralna przestrzeń stała się kluczem do całego budynku, gdyż po przeciwległych stronach umieszczono klatki schodowe i pokoje w amfiladzie. Czystość i porządek planu zostają przeciwstawione złożoności elewacji – racjonalności porządku jońskiego na tle boniowania, nadającego rustykalny wyraz *piano nobile* i poddaszu. Zwraca uwagę wysoka na 11 metrów kompozycyjna baza, o gładkich ścianach podkreślających „zakorzenie” w terenie. Elewacje willi są sugestywne, poruszające i teatralne. Od strony północnej kompozycję wyznacza podział na trzy części, gdzie centralnie umieszczony portyk kolumnowy zwieńczony tympanonem, akcentuje wejście. Elewacja południowa

jest mniej klasyczna i rozrzeźbiona, a bardziej manierystyczna. Dominuje na niej kompozycja półkolistych okien, zwieńczona rozciętem tympanonem, przypominająca o przynależności do *serca willi*. Budynek wieńczy dach czterospadowy, o łagodnym nachyleniu połaci. Wertykalizm kompozycji elewacji podkreślono przez fantazyjne kominy. Palladio adaptuje motywy architektury klasycznej, nadając im nowe znaczenia. Odniesienia do Panteonu, łaźni rzymskich i frontu antycznej świątyni, zostają przesycane treścią, nabierając nowej jakości znaczeniowej w budynku mieszkalnym. „Nie mamy do czynienia z prostym powieleniem domu antycznego”, zauważa Colin Rowe, „nostalgia tworzy przywołuje mityczną siłę, w której to, co rzymskie, i to, co pozostające w sferze idei zostaje zrównane”¹³.

Willi Capra, wzniesiona na obrzeżach Vicenzy na zlecenie Paola Almerico, w latach 1566–1570. Idea architektoniczna willi pomyślana jako stojący samotnie na wzgórzu belweder – „oparta, niby świątynia, na symetrycznym, centralnym planie wydaje się nieczuła na różnorodność otaczającego krajobrazu, jest to jednak obojętność pozorna”, pisze Bohdan Paczowski, „w rzeczywistości żywi się ona bezustannie zmiennym widowiskiem tej różnorodności »gór, morza, równiny i miasta«”¹⁴. Plan willi wsparto na obrysie kwadratu, pośrodku którego umieszczono kolisty westybul. Doskonałość kompozycji zasadzona jest na centralizacji i absolutnej symetrii, gdzie reprezentacyjną pozycję hallu podkreślono kopułą. Znaczenie kompozycyjnego *serca willi* znalazło odzwierciedlenie w nazwie La Rotonda, obrazującej cylindryczny kształt westybulu – przestrzeni integrującej 8-pokojowy apartament. Monumentalny charakter architektury wyznacza kompozycyjna baza i *piano nobile*. Na każdej elewacji umieszczono loggie w postaci jońskich portyków zwieńczonych tympanonami. Przeniesienie motywu antycznej świątyni do renesansowej willi nabiera mocy symbolu, ukazując nowy wymiar „świątyni życia domowego”. Zgodnie z intencją Palladia loggie pozwalają, na delektowanie się otaczającą przyrodą akcentując formalnie wejścia. Kamienne schody podbudowują bryłę, łącząc poziom *piano nobile* z ogrodem. Rzeźby wieńczące tympanyony, podkreślają wertykalizm kompozycji, dodając architekturze willi strzelistości. *La Rotonda* promienieje szlachetnością, „smukłe jońskie portyki, frontony, niewielka

liczba starannie rozmieszczonych okien i kopuła pośrodku – czynią ją majestatyczną”¹⁵.

Wille Palladia to architektura podporządkowana regułom i porządkom klasycznym. „Metafory formowane według takiego założenia”, jak wyjaśnia Dariusz Koźłowski, „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”¹⁶. Piękno klasyczne stanowi trwałą wartość, pozwalającą architekturze rozwijać się na drodze ciągłości i ewolucji...

Architektura domu dostępnego, a także elitarnych willi zajmowała znaczące miejsce w twórczości architektonicznej Le Corbusiera. Pasją architekta było malarstwo, wspierające poszukiwania nowej koncepcji przestrzeni. Zainicjowane przez kubistów, wzajemne przenikanie się przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej, Le Corbusier rozwinął i przełożył na architekturę. Umożliwił to żelbet i system konstrukcyjny Dom-Ino, tworzony przez sześć słupów i trzy żelbetowe płyty, połączone klatką schodową, całkowicie uniezależniony od planu. Ta inspiracja i estetyka puryzmu doprowadziła Le Corbusiera do *pięciu zasad nowoczesnej architektury*, które zrewolucjonizowały myślenie o architekturze domu. Hasło dom – *maszyna do mieszkania*, było bojowym zawołaniem całej architektury funkcjonalnej lat dwudziestych, stając się inspiracją dla sztuki¹⁷. *Dom – maszyna* oznaczał dla Le Corbusiera zarówno nowoczesność i komfort zamieszkiwania, jak i dążenie do produkcji seryjnej, której celem było wypracowanie modelu *domu – pałacu*, taniego i powszechnie dostępnego¹⁸. „Sztuka powinna mieć cechy śródziemnomorskie, klasyczne”, mawiał Le Corbusier, „powinny dominować w niej spokój, biel i proste bryły”¹⁹. W harmonii z naturą i lapidarności architektury śródziemnomorskiej doszukiwał się on wysokiego poziomu moralnego.

Willi Stein, zrealizowana w roku 1927, w Garches została wsparta na *pięciu punktach architektury nowoczesnej*. Budynek usytuowano na rozległej parceli, gdzie droga dojazdowa niczym oś kompozycyjna naprowadza na lapidarną bryłę. Formę architektoniczną willi wywiedziono z leżącego prostopadłościanu, o złotych proporcjach: rzutu – A do 1,5A i wysokości A równej czterem kondygnacjom. Elewację północną

i południową determinuje rytm 2-1-2-1-2, na którym oparta jest siatka słupów pozwalająca na dowolność aranżacji poszczególnych kondygnacji willi. Od strony wejściowej zwarta bryła, została dopełniona przez wstęgowe okna i akcenty kompozycyjne: balkon, płytę zadaszenia nad wejściem i loggię widokową, przywodzącą na myśl włoską willę lub okręt. Abstrakcyjny porządek podkreślają gładkie ściany boczne. Rozrzeźbienie południowej elewacji przez wydrążenie południowo-zachodniego narożnika, pozwoliło na wkomponowanie loggi i częściowo zadaszonego tarasu oraz zejścia do ogrodu. Kompozycja wzdłużnych elewacji zdominowana jest przez dodającą dynamiki horyzontalność, wyznaczaną przez pasmowe okna. Najwyższy poziom willi otwiera się na ogród na dachu, przywodzący na myśl *perystyl* – motyw zaczerpnięty z domu rzymskiego. Architektura *Villi Stein* stanowi akcent pośród otaczającej zieleni, a dominująca biel podkreśla abstrakcyjność geometrii. Ogród na dachu, taras nakierowany na stronę widokową, loggia i balkon na elewacji wejściowej oraz wstęgowe okna, wprowadzono w myśl trzech *podstawowych radości* zdefiniowanych przez Le Corbusiera – słońca, przestrzeni i zieleni.

Willa Savoye została zbudowana w latach 1928–1931 w Poissy-sur-Seine koło Paryża. Architektura willi odczytywana jest poprzez czytelność geometrii głównego poziomu mieszkalnego, wyniesionego na słupach ponad trawiastą równinę, otoczoną lasem. „Budowla wydaje się unosić lekko nad trawą”, pisze Bohdan Paczowski, „niby ślad obecności człowieka, przeciwstawiający Naturze abstrakcyjną czystość swojej geometrii i nieskazitelną biel, podobnie jak czyniły to niegdyś grecka świątynia, a później palladiańska villa”²⁰. Wrażenie „unoszenia się nad ziemią” osiągnięto za sprawą konstrukcji słupowej i znacznie mniejszego obrysu przyziemia, mieszczącego pomieszczenia gospodarcze i garaż. Poziom mieszkalny wpisano w przestrzeń wyznaczaną przez kwadratowy obrys ścian rozciętych przez szczeliny okien pasmowych. Wnętrze zaplanowane na rzucie w kształcie litery L, za sprawą przeszklonej ściany wizualnie łączy się z przyległym tarasem. Okna wstęgowe z jednej strony zapewniają intymność, z drugiej pozwalają na wzrokową łączność z naturą. „Le Corbusier stworzył dom »zawieszony« pomiędzy niebem a ziemią”, powiada Maria Misiągiewicz,

„dla mieszkańców dotykalna była nie ziemia, lecz korony drzew, które łączyły się z ogrodem na dachu”²¹. Rampa przenikająca budynek komunikuje poziom mieszkalny i nasłoneczniony taras – ogród na dachu.

Obie wille zostały zaprojektowane dla zamożnych, a zarazem światłych klientów związanych z kulturą i przemysłem, świadomych własnego Ja – „z tego względu Le Corbusier mógł uważać ich za przedstawicieli społeczeństwa o nowoczesnej wrażliwości w jej różnych aspektach”²². Dążąc do doskonałości w architekturze, Le Corbusier poszukuje zgodnej z duchem XX wieku formy idealnej willi, „tworzącej całość z zawładniętą przestrzenią”²³.

Sen o Architekturze

W architekturze willi Palladia i Le Corbusiera powinowactwa kształtu i proporcje ideowych brył, figuratywne lub abstrakcyjne akcentowanie *piano nobile*, loggii, okien..., ścierają się z różnicami w kompozycji elewacji, założeniach funkcjonalnych, rozkładzie planów, tarasów i sposobie kształtowania dachów. Palladio koncentruje się na planie, podczas gdy u Le Corbusiera elewacje najlepiej ilustrują podstawowe zasady matematyczne. Porównując wille obu wielkich architektów, należy podkreślić złożoność i niejednoznaczność zależności kompozycyjnych. „Proces porównywalny do tego, który zachodzi w obrębie planu”, zauważa Colin Rowe, „ma również miejsce w przypadku elewacji, gdzie mamy do czynienia z regularną dyfuzją wartości i nieregularnym rozkładem punktów skupienia”²⁴. Architektura willi Palladia wyraża ekspresję poprzez wertykalność kompozycji, podczas gdy Le Corbusier opowiada się za dynamiką horyzontalności. „Zarówno w sferze symbolicznej, jak w kontekście »zwyczajowego« piękna, budynki Palladia i Le Corbusiera przynależą do innych światów”²⁵. W *Willi Foscari* i *La Rotondzie* czystość planu, figuratywność architektonicznych motywów i symetria jawiąca się jako najbardziej zapadająca w pamięć forma porządku, zostaje przeciwstawiona niejednoznaczności i abstrakcyjnemu wyrafinowaniu purystycznej kompozycji i estetyki w willach Le Corbusiera. W *Willi Stein* i *Willi Savoy* swoboda wolnego planu, zamkniętego w obrysie czworokątnym, łączy się z rygiem symetrii i powtarzalności przełamывanym przez swobodę rozmieszczenia wątków formalnie ważnych.

„Rzeczywistości nie ma”, powiada Paul Celan, „rzeczywistość trzeba odnajdywać i zdobywać”²⁶, podobnie Architekturę... Spełnienia *snu Wergiliusza* można doszukiwać się w świecie kreowanym przez Andrea Palladio i Le Corbusiera, którzy geometrię obrali za ostateczną regułę doskonałego świata form. Matematyczne piękno architektury sprawia, że fantazja i realizacja idei, osiągnięte w analizowanych willach – ikonach architektury, przez doskonałość i logikę prostopadłościanu, proporcje, rytmy, grę motywów i wątków znaczeniowych, mogą stanowić spełnienie marzenia o willi idealnej...

1. M. Heller, *Co to znaczy, że przyroda jest matematyczna*, [w:] *Matematyczność przyrody*, M. Heller, J. Życiński (red.), Kraków 2010, s. 7–18.
2. R. Ingarden, *Książeczka o człowieku*, Kraków 1987, s. 15.
3. D. Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, Warszawa 1982, s. 202.
4. Ch. Norberg-Schulz, *Znaczenie w architekturze zachodu*, Warszawa 1999, s. 128.
5. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2012, s. 138.
6. D. Kozłowski, *Projekty i budynki 1982–1992. Figuratywność i rozpad formy w architekturze doby postfunkcjonalistycznej*, Kraków 1992, s. 15-16.
7. M. Misiągiewicz, *Architektoniczna geometria*, Kraków 2005, s. 11.
8. D. Watkin, *Historia architektury zachodniej*, Warszawa 2006, s. 182.
9. P. Trzeciak, *Przegląd architektury XX wieku*, Warszawa 1974, s. 113.
10. A. Palladio, *Cztery księgi o architekturze*, Warszawa 1955, s. 10.
11. B. Paczowski, *Włochy*, [w:] *Zobaczyć*, P. Kłoczowski (red.), Gdańsk 2005, s. 260.
12. D. Watkin, *op. cit.*, s. 208.
13. C. Rowe, *The mathematics of the Ideal Villa*, „Architectural Review”, London 1947.
14. B. Paczowski, *La Rotonda*, [w:] *op. cit.*, s. 97–98.
15. N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, Warszawa 1976, s. 216–217.
16. D. Kozłowski, *Czego nie mógł przewidzieć Witruwiusz? Albo – przypadek harfy Orfeusza*, *Czasopismo Techniczne*, 1-A/2009, s. 69.
17. P. Trzeciak, *op. cit.*, s. 113.
18. Le Corbusier, *W stronę architektury*, Warszawa 2012, s. 47.
19. Ch. Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, Warszawa 1982, s. 28.
20. B. Paczowski, *op. cit.*, s. 328.
21. M. Misiągiewicz, *op. cit.*, s. 87.
22. Ch. Jencks, *op. cit.*, s. 92.
23. D. Kozłowski, *Beton klasyczny i architektura dzieci Le Corbusiera*, [w:] *Architektura betonowa*, D. Kozłowski (red.), Kraków 2006, s. 5.
24. C. Rowe, *op. cit.*
25. *Ibidem*.
26. [za:] D. Kozłowski, *Peryferie miasta – peryferie architektury*, [w:] *Ku architekturze policentryzmu*, P. Barbarewicz (red.), Kraków 1999, s. 17.



1. Villa Foscari (www.moseviero.it), 2. Villa Stein-de-Monzie (www.fondationlecorbusier.fr),
3. Villa Capra (fot. Monika Gała-Walczowska), 4. Villa Savoy (www.fondationlecorbusier.fr)

Anna Mielnik

O domach radykalnych On Radical Houses

The inspiration for the following considerations is the architectural and theoretical output of Oswald Mathias Ungers, an architect who specifically emphasized the need for order in architecture. Two projects for housing in the city by him have been chosen as examples of architecture subjected to strict rules of geometry. Geometry is treated as the force organizing reality. This imaginary, abstract world of Ungers' is materialized in physical structures, and can be considered as proof of long-lasting value of architecture adhering to the stringent rules of composition.

If you want to express your ideas as clearly as possible, you have to force it to its limits¹.

1.

To domy kształtują obraz miast. Miasta wypełnione są „budownictwem mieszkaniowym”, w którym aspekty estetyczne zostały zredukowane do praktycznych i funkcjonalnych formuł architektonicznych. Są też domy kształtowane jako ikony, tych jest znacznie mniej. Pomiedzy nimi znajdują się obiekty, które wymykają się łatwej klasyfikacji. Budynki należące do innego porządku. Domy wydawałoby się zwyczajne, jednak za ich pozorną, powierzchowną banalnością kryją się niezwykle idee. Idee, które nie są ani dosłownie użyteczne, ani nie urzeczywistnia się ich w dążeniu do realizacji pewnych założeń stylistycznych. Idee, które nadają budynkom znaczenie i przeobrażają je w dzieła sztuki. Są to domy, które oddały się we władanie zasad porządku i geometrii.

Inspiracją do zawartych w tekście rozważań jest twórczość architektoniczna i teoretyczna Oswalda Mathiasa Ungersa, architekta, który szczególnie podkreślał niezbędność reguł w architekturze. Gdy szukamy porządku w architekturze, przychodzą na myśl przede

wszystkim okresy powrotu do klasycyzmu. Antonio Monegliosi twierdzi nawet, że architektura klasycystyczna jawi się jako jedyna postępową tendencją opierającą się na zasadach i regułach².

O.M. Ungers (1926–2007) był architektem, który w przeciwieństwie do wielu współczesnych mu twórców nigdy nie widział potrzeby odcinania się od przeszłości. Odwoływał się jednak do historii idei, a nie historii stylów. Szukając podstaw dla swoich myśli i twórczości w źródłach klasycznych, nie powtarzał określonych form, figur i sztywnych funkcjonalnych schematów, lecz koncentrował się na porządku w architekturze. Uważał, że początkową sceną architektury jest pustka, a architektoniczna interwencja polegająca na budowaniu w tej najbardziej radykalnej przestrzeni potrzebuje właśnie porządku³. Porządek natomiast wymaga zasad. W sztuce ustalania zasad – jaką jest jego zdaniem architektura, narzędziem niezbędnym jest kompozycja. Kompozycja, którą Ungers rozumiał jako opartą na klasycznych regułach: symetrii, proporcji, osiowości, kontrastów⁴. Geometrię traktował jako siłę porządkującą rzeczywistość.

Dwa przykłady domów w mieście obrazują radykalne podejście O.M. Ungersa do architektury podporządkowanej zasadom. Budynki różnił skalą i rodzajem zamieszkiwania, lecz łączył urzeczywistnienie wspólnej idei. Domy – wielorodzinny i jednorodzinny, ukazują absolutne poddanie się władzy geometrii. Szczególnie w przypadku jednego z nich, stosownie do początkowego cytatu, Ungers zmierza do kresu radykalności – do absolutnej redukcji formy.

2. IBA Block 1

Przykład podporządkowania się geometrii – sześciąnu i kwadratu, ukazuje *IBA Block 1* w Berlinie (1984–1987). Ten budynek wielorodzinny jest jednym z projektów powstałych w ramach IBA (Internationalen Baustellung Berlin) w latach 1984–1987. Miał przywrócić miejscu jego niegdyśiejszy miejski charakter. Urbanistycznie, budynek-kwartal odtworzył historyczną krawędź miasta między gęsto zabudowaną południową częścią Friedrichstadt a terenem Kulturforum. W latach 1997–2002 ulica została przesłonięta monumentalnym kompleksem *Park Kolonnen* Giorgio Grassiego, biegnącym wzdłuż zielonej alei odchodzącej od placu Poczdamskiego. Dzieło Ungersa zostało ostatecznie odsunięte na „drugi plan”.

Budynek charakteryzuje jeszcze napięcie między redukcją modernizmu a różnorodnością postmodernizmu. Niezwykle prosty formalnie obiekt łączy w sobie różne wariacje typologiczne. W pierwszej chwili trudno podjąć decyzję, czy należy traktować go jako wolno stojący blok, czy kwartał zabudowy. Dwuznaczność powoduje z jednej strony mała skala budynku oraz fakt, że został on odsunięty od sąsiedniego, a z drugiej strony jego obwodowa forma z widocznym dziedzińcem wewnętrznym. Budynek, którego rzut wpisano w stosunkowo niewielki (jak dla zabudowy kwartałowej) kwadrat o bokach mierzących 40 metrów, nawiązuje wielkością i rozwiązaniem typologicznym do sąsiadującej starej zabudowy, zmieniając jednak tradycyjny układ kamienicy z dziedzińcem w nowy typ. Uzupełniono tu układ urbanistyczny przez implementację kwadratowego *Block-im-Block* (budynek w kwartale) tylko częściowo wpisane go w możliwe krawędzie kwartału.

Proces twórczy Ungersa zawsze dominowała potrzeba nadania budynkowi czystej struktury, a kwadrat i sześciąt były środkami wyrazu stanowiącymi podstawę projektów. W przypadku *IBA 1* rzuty, układ strukturalny, przekroje, elewacje, rozmieszczenie okien, okładziny podporządkowano siatce modularnej opartej na kwadracie. Ten budynek na planie kwadratu składa się z ośmiu wolno stojących trzykondygnacyjnych „domów-wież” również o kwadratowych rzutach, regularnie rozmieszczonych po obrysie założenia. Wieże zostały połączone w jeden budynek-kwartał przez trzy najwyższe, pełne kondygnacje. Pomiędzy wieżami pozostawiono osiem regularnych bram prowadzących do wewnątrz układu. Wykorzystany motyw domu-bramy ma również swoje źródła historyczne w tym rejonie miasta. Można sobie zadać pytanie, czy nie jest to po prostu pełen budynek, z którego zostały wycięte szczeliny, lecz szkice autora pokazują pierwotny zamysł kompozycji z wież. Szczególnie popularny widok aksonometryczny podkreśla tę zasadę.

Budynek łączy kombinację różnych typów mieszkań. Dwukondygnacyjne mieszkania na dwóch najniższych poziomach mają osobne, bezpośrednie wejścia z przyziemia i ich niezależność przypomina charakterystyczną dla domów jednorodzinnych. Mieszkania na wyższych kondygnacjach są komunikowane poprzez cztery wspólne klatki schodowe w narożach budynku. Do mieszkań na trzeciej kondygnacji prowadzą z kolei osło-

nięte mosty podwieszone w bramach. Ta różnorodność typologiczna i komunikacyjna jest konsekwencją sztywnej kompozycji formalnej budynku.

Półpubliczny kwadratowy dziedziniec poprzez trzykondygnacyjne bramy przejściowe łączy się płynnie z otoczeniem. Dla zróżnicowania przestrzennego dziedziniec został jednak podniesiony powyżej poziomu ulicy. Z jednym samotnym drzewem zdaje się on jedynie symbolizować przestrzeń wspólną, jest zbyt otwarty, by stanowić miejsce używane przez mieszkańców do innych celów niż komunikacja.

W odbiorze obserwatora, który – nie mając dostępu do rzutów i aksonometrii – nie jest świadom wszystkich tajemnic kompozycyjnych, zdominowanie budynku przez kwadratową siatkę modularną widoczne jest szczególnie w konsekwentnie regularnym rozmieszczeniu identycznych, relatywnie dużych, kwadratowych okien. Cegła elewacyjna, która jest materiałem z natury wymagającym precyzji kompozycyjnej, tutaj ciemna, została silnie skonstrastowana z białymi oknami o mocnych w wyrazie podziałach. W przejściach-bramach, tam, gdzie okna nie są funkcjonalnie potrzebne, zostały one zamienione na pomalowane na białą „ślepe” płyciny. Niezwykle jest, że udało się Ungersowi podporządkować i wpisać funkcję mieszkaniową w tak restrykcyjną kompozycję rzutów i elewacji. Jest to niewątpliwie przykład budynku, który nie zdradza wysiłku, jaki został włożony w jego stworzenie (nie w sensie materialnym). Twórczość Ungersa nasuwa wiele pytań. Czy można go uznać za „mistrza kwadratu”, czy jego niewolnika? Czy takie radykalne podporządkowanie się geometrii w przypadku architektury mieszkaniowej nie staje się irracjonalne? Czy w tej radykalnej architekturze jest miejsce na indywidualizm użytkowników? Czy pozostawiono w niej miejsce na ważne dla mieszkańców aspekty jak komfort, prywatność, intymność, bezpieczeństwo? Czy taka architektura nie nabiera charakteru opresyjnego?

Odpowiedzią na te dylematy może być kontrowersyjne oświadczenie Ungersa, że architektura to synteza geometrii i materii. Funkcję uważał architekt za drugorzędną, nieistotną.

3. Haus Ungers III

Dom w Kolonii nazywany *Haus Ungers III* (1994–1996) architekt zaprojektował i zbudował dla siebie. To

późne dzieło zdaje się być destylatem wszystkich doświadczeń zebranych przez wiele lat pracy. Ungers „wyszedł od ciężkiej materialności i asymetrii swych pierwszych prac, przeszedł przez racjonalizm i symetryczne abstrakcje, by dojść ostatecznie do absolutnej czystości, w której nic nie zakłóca spokojnej doskonałości proporcji platońskiej formy”⁵. Dom jest rezultatem konfrontacji typologii z geometrią, historii z czystą formą. W efekcie powstał budynek-manifest, „dom bez właściwości” (*Haus ohne Eigenschaften*), eksperyment dotyczący redukcji elementów architektonicznych, stanowiący ucieleśnienie jego wieloletnich rozważań dotyczących abstrakcji w architekturze. Może być uznany za konceptualny model domu, który urzeczywistniono przez jego zbudowanie.

Można próbować odnaleźć jego prototypy. Na powierzchniowym planie wizualnej reprezentacji jest to proste: *Villa Palladia*, budynki Adolfa Loosa, *Wittgenstein Haus*, *Haus Perls* Miesa van der Rohe. W poświęconym domowi Ungersa eseju Francesco Dal Co⁶ porównuje *Haus Ungers III* do domu, który w 1926 roku filozof Ludwig Wittgenstein zaprojektował dla swojej siostry. Podkreśla jego prostotę i surowość, szczególną uwagę poświęcając miarom i proporcjom. Jednak Dal Co przede wszystkim dochodzi do wniosku, że dom ten można powiązać z ideami Karla Friedricha Schinkla. Ungers sam trafnie to podsumował: „ostateczna konfrontacja z Schinklem, tutaj w skrajności, prezentuje dążenie do *coincidentia oppositorum*⁷ – duchowej jedności rzeczy w jej formalnej różnorodności”⁸. Ungers uważał skończone dzieło za streszczenie całego spektrum możliwości. Traktował współistnienie przeciwności jako „zasadę, która łączy (...) twórczą sprzeczność i ciągłość, spontanizm i planowość, przypadek i ustanowiony porządek”⁹.

Godzenie sprzeczności pozwala na osiągnięcie wewnętrznego porządku dzieła.

Ta dialektyczna zasada to pierwsza z lekcji, jaką Ungers wyniósł z dzieł Schinkla¹⁰. Drugą lekcją jest wiara w nieodzowność idei. „Styl nic nie znaczy. Jest tylko dodanym ornamentem. Jest jedynie wymienny, zależny od czasu i przejściowy. Idea jest wszystkim. Jest trwałą”¹¹. Bez idei, bez tematu i intelektualnego konceptu pozostaje architektura na powierzchni zależna od formalnego ornamentu. Idea przeprowadza architekturę przez nurty i mody różnych czasów. Dzięki niej budynek

się nie starzeje. Trzecia lekcja to uniwersalność koncepcji, jej elastyczności w stosunku potrzeb, miejsca i czasu. To lekcja transformacji rzeczy z minionej w nadchodzącą, z istniejącej w nową¹². Kolejną lekcją, którą wymienia Ungers jest konieczność świadomości i akceptacji historii jako żywej tradycji, zapewniającej czasowe continuum. Bez historii architektura pozostaje abstrakcyjna i teoretyczna, nigdy nie osiągając pełni i żywotności. Historia nie jest tu jednak rozumiana jako katalog form, stylów, stereotypów, recept, z których w razie potrzeby można korzystać. Piąta lekcja jest kontynuacją zasady jedności w różnorodności, dotyczy jedności natury i kultury, środowiska i architektury. Dziedzictwo Schinkla stało się Ungersowi niezwykle bliskie.

Sam Ungers podkreślał, że dom w Kolonii jest dalszą refleksją nad jedną z podstawowych typologii architektonicznych, trzyczęściową kompozycją willi z przestrzenią centralną i dwiema bocznymi nawami, typem pojawiającym się na przestrzeni wieków w licznych wariantach stylistycznych (*lekcja 4*). Ungers zradykalizował strategię zastosowane w wymienionych budynkach i stworzył najprostszą formę interpretacji stale pojawiającego się elementu (*lekcja 3*). Jego wariant charakteryzuje odrzucenie wszystkich niepotrzebnych elementów i nieodnoszenie się w żaden sposób do konkretnych historycznych detali. Jak podsumował architekt: „na końcu długiej historii pełnej wydarzeń, historii pełnej tematów, symboli i metafor zostaje oczyszczone geometryczne pudełko”¹³.

Otynkowany na biało, dwukondygnacyjny budynek – równoległoscian o wymiarach 11,7 m x 15,6 m na wys. 7,8 m (o proporcjach 3:4:2) – wznosi się na kamiennej, białej podstawie stojącej w ogrodzie kwartału rezydencjonalnego. Przez tworzenie bazy Ungers celebrytuje „dom jako czysty obiekt”¹⁴, który ograniczony jest do najważniejszych elementów: ścian i okien. Idealnie symetryczne elewacje są identyczne, nie rozróżniono elewacji frontowej od tylnej. Nie istnieje nawet główne wejście – wszystkie drzwi są identyczne, zwykła hierarchia porządku jest na rzecz abstrakcji. Powstał dom bez widocznych detali, profili, bez obramień otworów, attyki. Ukryta jest również wewnętrzna geometria budynku. Pozostała gra linii ścian i jednakowych otwarć w jednakowym rytmie. Powstał nakreślony precyzyjnie obiekt – mocny, ciężki, nieozdobiony, elementarny. „Pozbawiony ekspre-

sji, zredukowany do absolutnego jądra, tak czysty i nie-dwuznaczny jak to tylko możliwe. (...) Wszystko, co było zamierzone, jest widoczne od razu"¹⁵.

Przestrzenie wewnętrzne mają ten sam stopień klarowności. Dom ukazuje spójną strukturalną logikę i konstrukcyjną konsekwencję. Dom o kompozycji trzyczęściowej ma pięć pomieszczeń (w piwnicach mieści się istniejący wcześniej basen). Na parterze znajduje się centralne pomieszczenie wysokie na dwie kondygnacje, określane przez autora mianem sala terrena, oraz dwa pomieszczenia boczne szerokości 3,6 i wysokości 3,6 m, jedno pełniące funkcję kuchni i jadalni, drugie – salonu. Na drugiej kondygnacji w bocznych nawach znajdują się prywatne apartamenty Ungersa i jego żony. Wzdłuż wschodniego i zachodniego boku oraz pomiędzy bocznymi nawami a częścią centralną znajdują się szerokie na półtora metra strefy – ściany pomocnicze, w których mieszczą się schody, sanitariaty, szafy wnękowe i pionowe techniczne oraz kuchnia. Wszystkie podziały funkcjonalne mają swoją silną fizyczną reprezentację.

W *Hous Ungers III* najistotniejszy zdaje się porządek formy, jej czystość, która wynika z użycia zasad geometrii, za pomocą której zdefiniowano wszystkie aspekty budynku. Na podstawie jej ściśle zasady określono rytm i zbudowano przestrzenne moduły, którym podporządkowano elewacje i całą wewnętrzną kompozycję. Szczególnie centralna strefa budynku, która skupia energię przestrzenną domu, pnąc się przez dwie kondygnacje, pozwala odczuć matematyczną rytmiczną dynamikę między elementami ścian a otwarciami drzwiowymi i okiennymi. Ungers, celebrując modularność, na części ścian wstawił podziały, skale, linie proporcji i liczby. Są to harmonijne prawa rządzące budynkiem, które zostały do pewnego stopnia zespolone w przestrzenie lub ściany domu i przez to zapewniają odniesienie do myśli jego twórcy. Również geometryczne, masywne meble specjalnie zaprojektowane dla tych przestrzeni są podległe proporcjom i modułom.

Ungers uważał, że „dom jest równocześnie przestrzenią życiową, laboratorium, przedstawieniem świata i testem”¹⁶. Wyobrażony świat Ungersa, podporządkowany ścisłym zasadom geometrii i zamknięty w czystym białym pudełku, stał się dowodem na istnienie współczesnej architektury poszukującej porządku i opartej na rygorystycznych zasadach kompozycyjnych. Architekt,

szukając bezprzedmiotowej architektury czystej formy, określił ją za pomocą masy, geometrii i proporcji. Ostateczna synteza, redukcja elementów ukazuje poszukiwanie esencji architektury, co Ungers utożsamia z restrykcyjnymi zasadami kompozycji. „Chciałem zobaczyć, jak dalece architektura może być abstrakcyjna. (...) dlatego nie ma w „domu bez właściwości” żadnych ornamentów, żadnych detali, dołu ani góry. (...) wszystko zostało wyabstrahowane do absolutnego jądra abstrakcji. Bardziej się nie da”¹⁷.

Ungers przez całe życie twórcze zajmował się poszukiwaniem abstrakcji w architekturze. Tym projektem niewątpliwie najpełniej dał wyraz tej idei – w jej materialnej formie. Jednak pewnego dnia w rozmowie ze swoim synem Simonem Ungersem przyznał, że kompletna abstrakcja w architekturze nie jest możliwa – z powodu okien.

4.

Poddanie się prawom i regułom może zdawać się dla wielu twórców ograniczeniem ich wolności artystycznej. Tak radykalne podporządkowanie się geometrii w kompozycji może być traktowane jako źródło zniewolenia. Są jednak architekci, wśród nich O.M. Ungers, którym bliskie są tendencje racjonalistyczne w architekturze i którzy chętnie poddają się rygorowi logiki. Paradoksalnie, widzą w dyscyplinie, jaką daje geometria, rodzaj wyzwolenia i ogromne możliwości kształtowania formy architektonicznej. Wizja stałego, uniwersalnego, absolutnego porządku jako przeciwieństwa chaosu staje się dla nich kluczowa. Dla tych twórców elementarne, geometryczne formy i liczbowe relacje rządzące strukturą są wyrazem ujawnienia się porządku świata. Ungers uzasadniał słuszność rozwiązań architektonicznych, odwołując się do rozumu, racjonalności i logiki. Podkreślał, że: „prawdziwa wolność istnieje tylko w granicach rozsądku”¹⁸.

Porządek geometrii daje poczucie zrozumienia, kontroli – wprowadza ład w mnogość. Porządek jako narzędzie może oczywiście wspierać również opresję. Szczególnie w przypadku architektury mieszkaniowej wyraźny jest spór pomiędzy uniwersalnym językiem abstrakcyjnych czystych, geometrycznych form a potrzebami praktycznymi – między estetyką a pragmatyzmem. Sztuką jest osiągnięcie równowagi w tej grze między ideali-

zmem a rzeczywistością, między funkcjonalizmem a formalizmem. Jak cienka jest granica między racjonalnym a irracjonalnym? Niewątpliwie jest to architektura, która zmusza do wyrzeczeń zarówno twórcę, jak i jej użytkownika. „Ponieważ architektura jest zaangażowana w ciągły proces dialektycznego napięcia między pragnieniem kreatywności a wyliczeniami intelektualnymi, koncepcją a akceptacją funkcji, wyobraźnią a rzeczywistością”¹⁹. Wydaje się, że Ungers dążył do stworzenia domów doskonałych, a doskonałość musi zawierać wszystkie możliwości (*lekcja 1*). Jego architektura jest różnorodna w bardzo subtelny, nieoczywisty sposób.

Przytoczone przykłady domów zdają się bardziej abstrakcyjnymi modelami, które w cudowny sposób, przestrzegając wszystkich szczegółowo określonych zasad kompozycyjnych, udało się zrealizować. Te jakby powiększone do docelowej wielkości teoretyczne modele – prototypy, sprawiają nadrealne wrażenie. Ma się poczucie, że w ich przypadku abstrakcyjne pojęcia przyjęły konkretną formę. Budynki te, które można zsyntetyzować jako „zmaterializowaną ideę porządku”, zgodnie ze słowami ich autora, że „tylko sztuka jest reprezentacją idei”²⁰, wkraczają do świata sztuki. Są dowodem, że architektura jak inne sztuki jest zdolna do wykraczania poza ograniczenia materialnej konieczności²¹.

Budynki *IBA1* i *Haus Ungers* nie są przykładami architektury ikonicznej, ekspresyjnej, pełnej ekstrawagancji, zbytku, egzaltacji, nowości technicznych ani takiej, która nosi nietrwałe kostiumy stylistyczne. Ungers był przeciwny – jak sam ją nazywał – *event architecture*. Chciał projektować trwałe budowle, które miały wyglądać, jak gdyby stały w danym miejscu od zawsze. Nie był typem wynalazcy, nie interesowało go wymyślanie nowych kształtów. Racjonalistyczne odwołanie się do formalnego rygoru, monumentu, miejsca i typu powodowało mocne zakorzenienie jego architektury w historii. Tworzył architekturę, która miała „dzisiaj i jutro” spełniać wymagania, które stawiał jej „wczoraj”. Poszukiwał esencji architektury ukrytej w formach niezmiennych, uniwersalnych, rozpoznawalnych, opartych na stałych i czytelnych zasadach, które mogłyby wprowadzić porządek w chaotyczny kontekst urbanistyczno-architektoniczny.

1. O.M. Ungers, [w:] R. van Toom, O. Bouman, *Le Style, c'est l'Homme – A Conversation with Oswald Mathias Ungers*, [w:] *The Invisible in Architecture*, (Autor, red.), (Autor), Wiley, 1 wyd., 25.04.1994, s. 55.
2. A. Monestiroli, *Tryglif i metopa. Dziewięć wykładów o architekturze*, Politechnika Krakowska, Kraków 2008, s. 11.
3. M. Kieren, *O.M. Ungers – House in Kämpchensweg*, „Domus” 199, nr 819, s. 44.
4. O.M. Ungers, *What is architecture?* (1964), [w:] *The Rationalist Reader. Architecture and Rationalism in Western Europe 1920–1949/1960–1990*, A. Peckham, T. Schmiedenknecht (red.), Routledge 2014, s. 321.
5. S. Doubilet, D. Boles, *La Casa in Europa Oggi/Tendenze nell'architettura contemporanea*, Rizolli, Milano 1999, s. 109.
6. F. Dal Co, [w:] *O.M. Ungers: Bauen und Projekte 1991–1998*, Deutsche Verlags-Anstalts, Stuttgart 1998, s. 284.
7. „Zbieg przeciwieństw” Mikołaja z Kuzy (Nikolausa Krebsa) z traktatu *De docta ignorantia* „O uczzonej niewiedzy” (1440).
8. F. Dal Co, op. cit., s. 285.
9. O.M. Ungers, *Architektura jako temat*, 1982, [w:] *Teorie i manifesty architektury współczesnej*, s. 117.
10. Patrz: O.M. Ungers, *Fünf Lehren aus Schinkels Werk*, [w:] *O. M. Ungers: Architectur 1951–1990*, Stuttgart 1991
11. *Ibidem*, s. 235.
12. *Ibidem*, s. 235.
13. S. Doubilet, D. Boles, op. cit., s. 112.
14. O.M. Ungers, *Aphorismen zum Häuserbauen*, Braunschweig/Wiesbaden und Köln 1999, s. 29, [za:] M. Kieren, op. cit., s. 44.
15. *Ibidem*.
16. O.M. Ungers, [za:] M. Kieren, *Der Architect als Bauherr, Ungers' eigene Häuser als Ergebnis einer monologischen Kunst*, [w:] *O.M. Ungers, Kosmos der Architektur*, A. Lepik (red.), Hatje Cantz, Berlin 2007, s. 61.
17. *Die Rationalisierung des Bestehenden. Oswald Mathias Ungers im Gespräch mit Rem Koolhaas und Hans Ulrich Obrist* (Köln 2004), „Arch plus”, No. 179, 2006, s. 6–11. („Ich wollte sehen, inwieweit Architektur in der Lage ist, abstrakt zu sein. (...) Deshalb gibt es am Haus ohne Eigenschaften kein Ornament, keine Details, kein Oben und kein Unten. (...) Alles wurde subtrahiert auf den absoluten Kern der Abstraktion. Weiter geht es nicht mehr”).
18. O.M. Ungers, [w:] R. van Toom, O. Bouman, op. cit., s. 61.
19. O.M. Ungers, *Architecture's right to an autonomous language*, [w:] *The Rationalist Reader...*, op. cit., s. 305.
20. O. M. Ungers, *What is architecture?*, op. cit., s. 319.
21. O. M. Ungers, *Architecture's right to...*, op. cit., s. 308.

Marek Początko

Pałac wielorodzinny czy miejski monument? Multi-Family Palace or Urban Monument?

Leon Krier says that the city is made up of streets and squares, blocks and monumental buildings. The location of the house is unspecified. Does the lack of seriousness and fulfilling everyday usability exclude it from the world of monumental architecture? Ricardo Bofill denies it – he proposes an apartment in the palace, in an urban monument on the outskirts of the metropolis. It is in his residential buildings that one can find postmodern attempts to join the fragmented city and artistic search for new sources of architecture, which, like a literary travesty, lead to surprising results. Perhaps that is why Charles Jencks calls the architecture of these buildings a wonderful paradox.

Współczesne miasto i jego struktura wciąż ulegają zmianie, a wraz z nimi miejsce i forma domu. Dlatego odnajdziemy kilka pojęć i sposobów rozumienia domu i jego roli. Zgodzić się należy również z oczywistym faktem, że dom posiada swoją architekturę. Ale nie sposób jej jednoznacznie określić. Jak głosi jedna z tez konferencji, domy w centrach miast przybierają formy monumentalnych budynków. I można dowieść tego twierdzenia, choć wydaje się, że owa architektura związana jest z budowlami o funkcji publicznej. Powaga, paradny wystrój czy wzniosłość nie kojarzą się z domami, lecz z publicznymi gmachami w wielkich miastach. Prawdopodobnie dziś architektura monumentalna nie jest zarezerwowana jedynie dla władz państwowych czy duchownych. Wznoszona jest również przez inwestorów prywatnych. Stąd odszukać można obiekty komercyjne i mieszkaniowe o tych właśnie cechach. Jak również podano w tezach konferencji, budynki mieszkaniowe „najchętniej kontynuują grę w drapacze chmur”¹. Te jednak według Leona Kriera nie są monumentami, bo „monumentalne zacięcie i puśta retoryka zespołu mieszkalnego im. Karola Marksa

w Wiedniu lub innych, błyskotliwych eksperymentów, nie mogą zapobiec temu, by wstydliwie skrywana funkcja mieszkalna nie wyszła na jaw. Co więcej, publiczna hala ogromnych rozmiarów, ale o niewystarczającej wysokości pomieszczeń i nieodpowiedniej architekturze, nigdy nie zyska prawdziwej monumentalności i znaczenia w mieście”². Zatem czy budowle służące zamieszkiwaniu nie mogą być monumentami?

Poniższe przykłady mają wykazać, że budowle o „zwykłej” funkcji niekiedy są dziełami architektury monumentalnej. Należy cofnąć się nieco, do okresu postmodernizmu. Powstałe wówczas duże zespoły mieszkaniowe w miastach stawały się ich ważną częścią, czasami wręcz to domy tworzyły miasto lub jego początek. Wznoszone były z przekonaniem, że funkcja mieszkaniowa obiektu nie stoi w sprzeczności z potrzebą budowy architektury monumentalnej, nadając im odpowiedniej architektonicznej oprawy.

Jak mówił Charles Jencks, postmoderniści odcinający się od modernizmu poszukiwali nowego stylu przy użyciu współczesnych technologii, który składał się z przeciwności, zawsze pozostawał dwoisty czy wielowarstwowy. „Czasami jest wynikiem przeciwstawienia nowego i starego, jak w twórczości Jamesa Stirlinga; czasami oparty jest na zabawnym odwróceniu starego, jak w przypadku Roberta Venturiego i Hansa Holeina; a prawie zawsze jest trochę „dziwaczny”. Krótko mówiąc, nasze czasy i wrażliwość charakteryzuje wysoce rozwinięte poczucie paradoksu”³.

Architekci postanowili odwołać się do tradycji, symboliki i miejscowych uwarunkowań, by stworzyć zrozumiały dla odbiorcy język architektury. Aby spróbować zrozumieć i opisać istotę kierunku, należy przywołać to, co miało miejsce w literaturze. Autorzy postmodernistyczni chętnie stosowali takie środki jak parodia, pastisz, groteska, autoironia. Eksperymentowali z łączeniem rozmaitych stylów i gatunków literackich w jednym utworze.

Wacław Sadkowski w posłowie do powieści *Bakunowy faktor* Johna Bartha pisze: „nie sposób pojąć literatury bez wnikięcia w atmosferę artystyczną i moralną, nie tylko dlatego że nieuchwytna staje się sieć aluzji i odniesień zawartych w tekście tej powieści (tropów stylistycznych, przytoczeń, inkrustacji językowych) – duch autoironicznej przekory narratora wobec

własnego tworu. Zabieg artystyczny nie jest rekonstrukcją ale pastiszem, trawestacją, parafrazą tradycji”. Słowa te należy również odnieść do architektury. Zacerpnięte formy z przeszłości są zestawiane, przetwarzane i komponowane w nowy sposób. Dlatego ten rodzaj architektonicznej gry jest niezwykle trudny, wymaga od twórcy wyjątkowych umiejętności.

John Barth swoją artystyczną postawę określa następująco: „ponieważ należę do tych, którzy buntują się wzdłuż tradycyjnych szlaków, skłaniam się ku sztuce, która niewielu potrafi robić: wybieram rodzaj, który w równym stopniu wymaga mistrzostwa i znawstwa, co rozległych estetycznych idei oraz inspiracji”⁴. Słowa te należy uznać za opis ówczesnych twórców architektury postmodernistycznej.

To, co w literaturze zostało bardzo szybko przyjęte i uznane za mistrzowską parafrazę rzeczywistości, w architekturze z trudem gruntowało swoje podstawy w środowisku zabudowanym. Krytyka modernizmu podążającego za zmianami wydawała się bezzasadna. Evolucja społeczno-ekonomiczna determinuje czy wręcz wymusza przemiany w świecie architektury. Uznanie spuścizny form historycznych jako jedyne go trwałego w wartości tworzywa do współczesnych kreacji architektury wydawała się postawą kontrowersyjną. W 1966 roku Robert Venturi w dziele *Złożoność i sprzeczność w architekturze* daje początek poszukiwaniom swobodnej formy odzwierciedlającej współczesne potrzeby i wymogi historycznej spuścizny. Stąd postmodernizm pomimo powierzchownych odniesień do tradycji oraz zadziwiającym czy wręcz nieoczekiwanym przeobrażeniu w formę, intelektualnie dał możliwości połączenia czy pogodzenia tego, co wydarzyło się dotychczas z oczekiwaniami w stosunku współczesności. Tężejszość pokazuje, że owa postawa nie ukształtowała na tyle silnego kierunku, by znaleźć trwałe umocowanie w świecie architektury; jest zapomnianym zjawiskiem w sztuce.

Postmoderniści chyba jako ostatni współcześni twórcy próbowali na nowo scalić zdefragmentowane funkcjonalistyczne miasto bez odwoływania się wprost do historycznych układów urbanistycznych. W kompozycji nowoczesnych technik z tradycyjnymi elementami architektury doszukiwali się możliwości przywrócenia miastu jego stałych cech i budowli – w tym monumen-

tów. Miało to przywrócić zurbanizowaną przestrzeń ich użytkownikom.

Architektura tworzona przez Ricardo Bofilla stojącego na czele biura Taller de Arquitectura, określana jako klasycyzm postmodernistyczny, zdaje się potwierdzać to sformułowanie. Przeszłość formalna w tych budowlach przeplata się ze współczesnym materiałem. Roemer van Toorn, analizując obiekty mieszkaniowe Bofilla, stawia słuszną tezę o rozpoznawalności budowli i identyfikacji ich użytkowników z konkretnym obiektem. Można powiedzieć, że mieszka się w Walden, w Les Arcades, w Teatrze Abraxas, Antygonie – w charakterystycznym budynku o określonym i oryginalnym wyglądzie⁵. Pałac Teatru Abraxas zbudowany w Marne-la-Vallée w latach 1978–82 to zespół mieszkaniowy, który odznacza się dużą skalą i oryginalnością. Złożony z pałacu, teatru i łuku mieści funkcję mieszkaniową. Klasycyzujące formy architektoniczne nadają budynkom ich tożsamość i tworzą przestrzeń miejską na peryferiach Paryża. Półprywatną przestrzeń współczesnych kwartałów zamknięto w dziedzińcu teatru. Fasady dziesięciokondygnacyjnego amfiteatru zostały podzielone na trzy części. Potężne półkolumny budują elewację, a przestrzenie pomiędzy nimi wypełniono szklanymi wykuszami. Pomysł nie wydaje się być nowy – takie rozwiązanie znajdujemy choćby w domu wielorodzinnym Marova w Petersburgu według projektu Władimira Szczuko z 1910 roku, twórcy m.in. projektu Pałacu Szwietów.

Klasyczny architektoniczny język współistnieje z nowoczesną technologią betonowych prefabrykatów, przeszklonych półkolumn czy zieleni na dachu. Dziewiętnastopiętrowy Pałac Abraxas, który nazwany został na cześć czarodzieja, autora zaklęcia – abrakadabra, również stara się ukryć funkcję mieszkalną. Ta gra Bofilla oparta na metaforze daje zaskakujące rezultaty.

Podobną, niezwykle atmosferę architekt osiąga w realizacji projektu zespołu zabudowy nad brzegiem sztucznego jeziora Les Arcades du Lac, St- Quentin-en-Yvelines w pobliżu Wersalu.

Architektura ta tworzy znaną z przeszłości przestrzeń miejską z określonym centrum, kwartałem, ulicą, skwerem, placem. Nastąpił jakby powrót do serca miasta, do rdzenia, tu zrealizowanego jako okrągła piesza *piazza* ze świątynią po środku. Układ urbanistyczny jest

czytelny, osiowy, geometryczny. Budynki posiadają kameralną skalę, ich wysokość trzech lub czterech kondygnacji zdaje się być akceptowalna przez mieszkańca. Architekturę tworzą ornamenty, arkady, ściany z pilastrami i boniowaniem – formy zarezerwowane dla architektury prestiżowej. Tektonikę wzbogacają kolumny, pilastry, gzymsy niekiedy o zniekształconych proporcjach w stosunku do pierwowzoru – wszystko to kształtuje budynki o funkcji mieszkaniowej.

Nieco bardziej skomplikowany zdaje się być zespół mieszkaniowy Antigone zbudowany w kilku etapach w nowo powstałej dzielnicy Montpellier we Francji – to największy tego typu zrealizowany projekt Bofilla. Odwołująca się do klasycyzmu kompozycja osiowa całego zespołu podkreśla historyczne powinowactwa. Na centralnym placu Antygony znajduje się posąg Nike. Stworzono architekturę scenografii, o zmiennym układzie budynków ale o znanych motywach fasad – z potężnymi kolumnami, z pilastrami wokół okien i boniowaniem w otoczeniu zieleni wokół obiektów, którego podstawą planowania również jest geometryczny rygor. Potężne zwieńczenie budynku przybiera formę trójpoziomowego gzymsu mieszczącego balkony mieszkań. To belkowanie architravu z zamykającym gzymsem z ażurową konstrukcją wsporczą – by móc doświetlić pomieszczenia ostatniej kondygnacji, przybiera niespotykaną wielkość, przecząc klasycznym proporcjom.

Najciekawszym przykładem odzwierciedlającym postawę twórczą architekta jest *La Fabrica*. To niezwykle oryginalny dom w mieście, którym Boffil uczynił nieczynną cementownię w Barcelonie. Istniejący, opuszczony obiekt przemysłowy przekształcił w mieszkanie i pracownię. To miejsce powstało jako zderzenie betonowych budowli i bloków magazynowych z romantyzmem ruin w otoczeniu zieleni. Kompleks składa się z 8 silosów (pozostałych z 30 pierwotnych) podziemnych chodników i hal maszynowych, które częściowo przebudowano i adaptowano.

Wyburzenia fragmentów betonowych ścian powstałych w celu doświetlenia pomieszczeń lub służących komunikacji zyskały historyczne architektoniczne obramowania. W pionowe walce silosów wstawiono smukłe gotyckie biforia. Klasycyzujący w formie detal pojawia się na tle szalunkowych betonowych płasz-

czyzn. Podobnie interesujący jest kontrast przemysłowej architektury w formie betonowych bloków z indywidualnymi wnętrzami.

Odszukać tu można gotyckie elementy zestawione ze współczesną formą w myśl postmodernistycznej parafrazy. Surrealistyczna sceneria stała się przestrzenią użytkowaną na co dzień. Nie sposób nie zgodzić się z opisem obiektu Taller de Arquitectura: „ten projekt jest dowodem na to, że architekt z wyobraźnią potrafi adaptować każdą przestrzeń do nowej funkcji, bez znaczenia jak odmienną może być jej pierwotna forma”⁶. Autor wyjaśnia, że w tym miejscu odnajduje surrealizm, absurdalność oraz magię, abstrakcję w czystych bryłach i brutalizm⁷.

Roemer van Toorn w artykule *The Man who Mistook Style for a Living* opisując architekturę Bofilla przywołuje pracę artysty Alberta Heina z 1982 roku. Wydaje się, że jest trafione porównanie. Dzieło stanowi część serii zatytułowanej *Grotteschi* (z wł. groteska), w której rzeźbiarz okłada elektryczny grzejnik kawałkami białego marmuru w kształt antycznej elewacji, z czterema kolumnami zwieńczonymi tympanonem, czyniąc z niego przekorne dzieło architektury. To podobna gra do tej prowadzonej przez Bofilla w nadawaniu rzeczy „zwykłej” niezwykłego wyglądu. Prawdopodobnie w zespołach mieszkaniowych Bofilla odnajdujemy definicję miasta o której pisał Leon Krier – miasto składa się z ulic i placów, kwartałów i monumentalnych budowli. Natomiast Charles Jencks tę architekturę nazywa „cudownym paradoksem”.

Poszukując dalej idei domu w mieście, można iść tropem myśli Le Corbusiera, że „architektura to budowanie schronienia”⁸. Wydaje się, że jest to najbardziej podstawowa funkcja budynku, szczególnie domu. Jak w dalszych słowach mistrz wyjaśnia, owo schronienie dla ludzi współczesnych stanowią „oświetlone powierzchnie”⁹.

Tę tezę odnajdujemy w twórczości Mario Botty, który wielokrotnie podkreślał znaczenie domu jako schronienia. Przez to na próżno szukać tu zasady otwartej przestrzeni czy przenikania się wnętrza i zewnątrz, tak powszechnej we współczesnej architekturze. Budynki Botty służące do zamieszkiwania zawsze mają swoją wyrazistą strukturę, zbudowaną z określonych brył. Zespół mieszkaniowo-usługowy *La Fortezza*

w Maastricht kształtują dwa prostopadłościennne bryły połączone narożnikowo centralną wyższą bryłą wyciętego walca. Zabudowa wpisuje się w kształt miejsca i układ ulic. Architekturę budynków tworzy rytm i powtarzalność kwadratowych i prostokątnych otworów okiennych na tle ceramicznej elewacji. Dają one poczucie porządku i równowagi oraz sprawiają, że jest to obiekt miejski. Apartamenty mieszkaniowe zlokalizowano w cylindrycznej bryle, tak aby wewnątrz dziedziniec stwarzał przestrzeń dla mieszkańców.

Inny dom wielorodzinny, w Lugano, posiada formę walca. Autor „podkreślił jego autonomię wśród kubicznych form zabudowy miasta”¹⁰. Masywność ścian z symetrycznymi otworami rozbija zmiennie budowana fasada ceglana. Poziome pasy podkreślają pierwotną formę oraz zaburzają jednorodność ścian. Symetryczność i głęboko wydrążony dziedziniec zmienia wygląd budowli z drugiej strony – ostre półkole pną się w górę nadając lekkości budowli. Skala budynku jest kameralna, nie dominuje w otoczeniu. Przez swoją geometrię i równowagę stanowi natomiast akcent na tle sąsiadującej zabudowy. Bryła walca jest często stosowana przez architekta, bo jak mówi: „cylindryczny kształt nie potrzebuje fasady, która mogłaby się konfrontować z zabudową sąsiednią”¹¹. To oryginalny dom w mieście, posiadający cechy architektury monumentalnej.

Mario Botta przy pomocy ograniczonych środków kompozycyjnych – prostej transformacji elementarnej geometrii euklidesowej, używając podstawowych naturalnych materiałów oraz kształtowania formy zewnętrznej i wnętrza, uzyskuje wyraziste dzieła. Detal tej architektury wynika z użytego budulca. Często wyrasta z kontekstu miejsca, nie stojąc w sprzeczności z oryginalnością i rozpoznawalnością tej architektury.

Wydaje się, że można wytypować również polskie realizacje ostatnich lat do zbioru monumentalnych budowli wielorodzinnych. Jeden z nich to zespół mieszkaniowo-usługowy *Murano* w Warszawie zrealizowany według projektu biura DDJM. Przyjmuje on formę kwartału zabudowy w centrum dużego miasta, jego kształt architektoniczny eksponuje narożniki, które stopniowo pną się w górę. Architektura budynków jest rozpoznawalna, zaczerpnięta z niedalekiej przeszłości. Wygląd fasad inspirowany jest architekturą socrealizmu, tak powszechnie obecnej w stolicy. Jak podają autorzy: „Mu-

rano nawiązuje do tej stylistyki, poszukując indywidualnej atmosfery dla jego mieszkańców, dając przestrzenną świadomość mieszkania w centrum miasta”¹². Wydaje się, że to odważna decyzja, by wprost przywoływać ducha niechcianej architektury, tak mocno związanej z politycznym tłem w kraju. Być może to akt uznania pewnej tradycji kulturowej oraz zachowanie jej ciągłości, bez wymazywania niewygodnych elementów.

W architektonicznych dziełach monumentalnych istotną zdaje się być relacja pomiędzy symboliką, funkcją a formą architektoniczną. Budynki mieszkaniowe nie mają jakiejś szczególnej symboliki, a ich funkcja nie jest nośnikiem wielkich społecznych idei. Ale nie oznacza to, że nie mogą być monumentalne. Dziś powstają budynki ikoniczne, oryginalne – to im nadano pierwszeństwo w tworzeniu nowych dzielnic i miast. Są odzwierciedleniem współczesnych osiągnięć i ambicji społeczeństwa. Nie wiemy, czy reprezentują wartości na wzór monumentów z przeszłości. Ale stanowią symbol czasów, w których powstają. Rola domu w mieście jest niezmienna – mają zapewnić możliwość zamieszkania, poczucia bezpieczeństwa, niekiedy luksusu i prestiżu. Ale czy zaspakajają potrzebę piękna?

1. Tezy konferencji, *Definiowanie Przestrzeni Architektonicznej*.

2. L. Krier, *Architektura – wybór czy przeznaczenie*, Arkady, Warszawa 2001, s. 35.

3. Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Arkady, Warszawa 1987.

4. J. Barth, *Literatura wyczerpana*, [w:] *Nowa proza amerykańska*, Warszawa 1983.

5. R. van Toorn, *The Man who Mistook Style for a Living*, [w:] R. van Toorn, O. Bouman, *The Invisible in Architecture*, Academy Editions & Ernst and Sohn, 1994.

6. <http://www.ricardobofill.com>

7. *Ibidem*.

8. T. Barucki, *Architekci świata o architekturze*, Kanon, Warszawa 2005.

9. *Ibidem*.

10. M. Pabich, *Mario Botta. Nikt nie rodzi się architektem*, Wydawnictwo Politechniki Łódzkiej, Łódź 2013, s. 310.

11. *Ibidem*.

12. www.ddjm.pl

Piotr Stalony-Dobrzański

Domy narożne Buenos Aires Buenos Aires Corner Buildings

The identity of corner buildings in Buenos Aires, despite its association with legends of the town, looks very similar to the one we can find in our cities. Even examples that became symbols of the city, such as the Kavanagh building, have citygenic characteristics, becoming urban structures the same way as everywhere else in the world. We should focus on the corner building as a special case because of the unforgiving nature of its authors.

Manuel Cruz¹ opisał groteskową sytuację, która przydarzyła się mu w Buenos Aires, w kawiarni *Florida Garden*: „W mieście Buenos Aires, na skrzyżowaniu słynnej ulicy Florida z ulicą Paraguay, znajduje się stara kawiarnia o nazwie *Florida Garden*. Kilka tygodni temu, gdy jadłem tam śniadanie, byłem zaskoczony, że na małych serwetkach papierowych, które leżą na każdym stole, zostało napisane: »*Florida Garden*. Tożsamość rogu«. (...) przynajmniej mogłem sobie w duszy pomyśleć: »Idźcie z Bogiem« (że tak powiem, oczywiście). Jeśli teraz będzie wynikało, że nawet narożniki mają swoją tożsamość”².

Możemy zrozumieć irytację filozofa, który nawet narożnikom stara się przypisać tożsamość, należy dodać też, że w dalszej części artykułu skupia się na tożsamości i niezależności Katalonii. Rozumiemy, że przytoczona sytuacja posłużyła mu jako pretekst do rozważań na inny temat. Autor niniejszego opracowania wykorzystał nadmienione okoliczności do rozważań na temat budynków narożnych. Wydaje się mieć dużo racji autor sentencji napisanej na serwetce w kawiarni. Gdy odnajdujemy ulicę Florida w stolicy Argentyny, po jakimś czasie rozumiemy, jaką rolę ten ekskluzywny ciąg pieszy odgrywa w mieście i z jakiego powodu ktoś odkrywa tożsamość narożnika tej ulicy. Na przestrzeni około dwóch kilometrów odnajdujemy zbiór narożników,

których analogiczne przykłady odnajdujemy w naszych miastach. Często interesujące nas przypadki odszukujemy w miejscach, gdzie ulice krzyżują się pod kątem ostrym, co w tym przypadku wynika z tego (jak to często bywa w hiszpańskich miastach), że układ ortogonalny rozcinają skośne szersze aleje. Rozpoczynając naszą wędrówkę od placu świętego Marcina, odnajdujemy budynek Kavanagh. Miejsce, na którym miał stanąć przyszły architektoniczny symbol miasta, była działka znajdująca się między ulicami San Martín i Florida – już wówczas jedna z najbardziej ekskluzywnych lokalizacji w mieście. Sam plan Komisji Estetyki Budownictwa Miasta Buenos Aires zakładał „wielką bramę do miasta”³.

Z inwestycją wiąże się legenda niespełnionej miłości między młodymi rodzin Kavanagh i Anchorena, która mówi, że Corina Kavanagh powodowana uczuciem zemsty do rodziny Anchorena, stawiając budynek, chciała zasłonić pałac i kościół Najświętszego Sakramentu należących do rodziny Anchorena.

W *La Nación* w roku 1934 pojawiła się nota po uzyskaniu pozwolenia przez inwestorów odpowiednich pozwoleń: „Buenos Aires chce pozbyć się nudy, które uciska je, jego projektantów i krytyków – często o niej wspominających – ma możliwość otrzymać przestrzeń lepszą niż tylko poprawna”⁴.

Sam *Edificio Kavanagh* został zaprojektowany przez architektów Ernesto Lagos i Luis María de la Torre oraz inżyniera Gregorio Sánchez z biura projektów

Sánchez, Lagos y de la Torre. Wzniesiony w latach 1934–1936 w duchu modernizmu, w ówczesnym czasie najwyższy budynek Ameryki Południowej i jako pierwszy wyposażony w centralną klimatyzację. I od razu wpisał się sylwetkę miasta, stając się symbolem miejsca rozumianym jako plac San Martín, ale również całe Buenos Aires. W roku 1994 został uznany przez American Society of Civil Engineers za „kamień milowy międzynarodowej inżynierii”, a w roku 1999 został wpisany przez UNESCO do światowego dziedzictwa architektury modernizmu oraz jako Historyczny Monument Narodowy. W podobnym tonie opisuje to dzieło César Pelli, tłumacząc, dlaczego zawsze będzie traktowany jako „ten” wieżowiec Buenos Aires, pomimo że już nie jest najwyższy: „sięga wyżej niż swoją wysokość, a tak-

że spełnia symboliczno-duchową rolę, aby wyróżnić się na tle nieba. Uznaje, się że wieżowiec [ten] odpowiada za kształtowanie sylwetki miasta. Nie możemy wyobrazić sobie Paryż bez Wieży Eiffla czy Nowym Jorku bez Empire State. Budynek Kavanagh jest po prostu dobrym wieżowcem. Dotyka nieba w kilku krokach pełnych delikatności, a jego podstawa jest delikatna i rozpoznawalna (...). Tworząc fasadę Placu Świętego Marcina, odpowiada za jego skalę i charakter. (...) w sytuacji, w której wieżowiec potrafi wyrazić charakter miasta na tle nieba, otrzymuje szacunek i troskę mieszkańców swego miasta. Takim jest Chrysler Building w Nowym Jorku i Kavanagh w Buenos Aires”⁵.

Podążając dalej, odnajdziemy wyżej wspomnianą kawiarnię *Florida Garden*, znajdującą się w budynku, jakich wiele odnajdziemy w każdym mieście. Narożnik ścięty pod kątem 45° – narożnik á la Ildelfons Cerdà. W kolejności dochodzimy do *Galeria Pacifico*, budynku, którego historia zakreśliła koło od *Bon Marché do Bon Marché*. W 1894 została ukończona pierwsza część zaprojektowanej przez architekta Agrelo Le Vacher Galerii wzorowanej na europejskich przykładach, jak Vittorio Emanuele II w Mediolanie. Miała to być Galeria–Pasaż zajmująca cały kwartał między ulicami Florida, Cordoba, San Martin, Viamonte. Przez kryzys ekonomiczny końca XIX wieku powstała tylko połowa całego założenia. W 1896 roku część stała się siedzibą Narodowego Muzeum, aż do 1908, kiedy budynek przeszedł w ręce argentyńskich kolei. Przebudowa wykonana przez architekta Juan Carlos López w 1945 roku oraz murale namalowane przez artystów takich jak: Antonio Berni, Lino Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, Demetrio Urruchúa y Manuel Colmeiro, nie wpłynęły na polepszenie sytuacji budynku, którego najlepsze czasy miały nadejść dopiero w 1989 roku, kiedy został wpisany do rejestru Zabytków Narodowych Argentyny i poddany pracą adaptacyjnym pod ekskluzywną galerię handlową z zachowaniem oryginalnej architektury. Obecnie stał się symbolem miejsca, którego nie sposób ominąć podczas wędrowki po Buenos Aires.

Na rogu Florida i Sarmiento odnajdziemy muzeum sztuki, które funkcjonuje tam od roku 2015, w miejscu głównej siedziby Miejskiego Banku Buenos Aires. Budynek obecną formę modernistyczną uzyskał

w roku 1981 po ukończeniu wszystkich etapów przebudowy zaprojektowany przez architektów Aslan i Ezcurra. Przyjęte rozwiązania przypominają uproszczone rozwiązania wypełnienia szkłem i metalem pustych przestrzeni pozostałych po otwarciach z oryginalnego budynku z 1907 roku.

Carlos Vilar w 1926 roku wraz z bratem Antoniem zdobyli pierwszą nagrodę w konkursie na siedzibę Argentyńskiego Banku Ludowego. Architekt Norberto Feal tak opisuje dzieło braci Vilar: „(...) oczywiste jest, że Bank Ludowy stara się rozwiązać problem artykulacji pomiędzy wzorcami neokolonializmu i abstrakcyjnego racjonalizmu. W tym sensie Ludowy Bank okazuje się polem bitwy między trudnościami oderwania się od historyzmu i abstrakcyjne pojawiającego się nowoczesnego projektu. Oczywiście pojawiające się napięcia są zrównoważone dzięki czystości rzemiosła, i to jest właśnie przemysłane starania, aby zorganizować te wyraziste pola, dzięki czemu Argentyński Bank Ludowy stał się znaczącym i charakterystycznym budynkiem, który definiuje (porządkuje) nowy model językowy, który skryształizuje się we wczesnych latach 40. i będzie przenikać wiele dzieł architektonicznej czasie rządów peronisty. W skrócie, Argentyński Bank Ludowy jest ważnym przykładem w którym odnajdziemy oznaki wyczerpywania się neokolonialnego wyrazu artykulacji pierwszych projektów z jednej strony, a z drugiej możliwość zmodernizowania historycyzmu”⁶. Te słowa pokazują, jak ważny jest to projekt dla Buenos Aires. Obecnie stanowi siedzibę banku HSBC, a narożna wieża, skrócona o 45° w stosunku do bocznych elewacji, stała się symbolem tego miejsca.

Na skrzyżowaniu Diagonal Norte i Florida znajdują się dwa narożne budynki – Bencich i Pierwszego Narodowego Banku Bostońskiego. Pierwszy powstał na zamówienie Miguela Bencich i został zaprojektowany w 1927 roku przez francuskiego architekta Eduardo Le Monnier. Łączy sobie w sobie elementy akademizmu i klasycyzmu. Patrząc na aleję Roque Sáenz Peña (inaczej Diagonal Norte) od strony Placu Majowego, kopuły monumentu Bencich tworzą jedną z bram miejskich tak w stronę Placu Republiki, jak Placu Świętego Marcina. Na przeciwko znajduje się budynek Pierwszego Narodowego Banku Bostońskiego ukończonego w 1924 roku według projektu biura Chambers i Thomas

w stylu neoplateresku. W portalu wejściowym znalazł miejsce cytat z wejścia głównego do Szpitala Świętego Krzyża z Toledo (obecnie muzeum sztuki). Na końcu ciągu pieszego Florida znajduje się budynek La Equitativa del Plata zaprojektowany przez argentyńskiego architekta Alejandro Virasoro jako siedziba firmy ubezpieczeniowej o tej samej nazwie. Budynek wykonany w duchu art deco z elementami zdobień zaczerpniętych z architektury Azteków. Narożnik zaokrąglony z którego wyrasta wieża zwieńczona kopułą. Przytoczone powyższe przykłady dowodzą, że wybrane narożniki mogą posiadać swoją tożsamość, a te prezentowane z ulicy Florida na pewno zostały zauważone przez właścicieli *Florida Garden* i skrzętnie wykorzystane. Należałoby opisać wiele innych domów narożnych Buenos Aires, takich jak: Palacio de la Reconquista, Palacio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, Banco Alemán Transatlántico albo dwa przykłady art deco – budynku Volta i National City Bank of New York – czy zaprojektowany przez Clorindo Testa Banco de Londres y America del Sur, ale niniejsze opracowanie zamknięte zostało do samej ulicy Florida – specyficznej, bo jednej z ważniejszych, choć tylko pieszych i wydaje się, że przytłoczonych swoją architekturą.

Wskazane przykłady wydają się potwierdzać słowa Tomasza Kozłowskiego, który pisze: „Pewna sytuacja przestrzenna ma tu szczególną rolę, zwalnia architekta od badania motywacji urbanistycznych: to »sytuacja narożnikowa«, teren wyznaczony ulicami zbiegającymi się pod kątem (najlepiej ostrym) wskazującymi linie zabudowy”⁷.

Przytoczone słowa, odnoszące się do innych przykładów sytuacji narożnikowej pasują do tych przywołanych z Buenos Aires, potwierdzając słowa T. Kozłowskiego o unikaniu potrzeby badania motywacji urbanistycznych.

Jak zauważymy, również wiele przykładów posiada (jak chciałby autor cytatu) ostry kąt, szczególnie budynek Kavanagh rozcina powietrze swoim narożem jak okręt tnący fale wzburzonego morza. Linie zabudowy same dają nam pretekst budowania rzeczy architektonicznej, która sama może stać się pretekstem budowania miasta albo jego motywacjami urbanistycznymi, a co za tym idzie odpowiedzialności twórcy za poczynione kroki (wydaje się bardziej widoczne niż w sytuacji

wewnątrz pierzei kwartału zabudowy). Na powyższe próbuje zwrócić nam uwagę Manuele de Sola-Morales w wywiadzie z Cataliną Serra w *El Pais* na temat planowanej wystawy *Miasta, Narożniki* w Barcelonie: „(...) miejsca styku dwóch ulic tworzy miasto, a miasto jako całość jest siecią narożników. Są to również miejsca, gdzie możemy odnaleźć dobrą architekturę, a urbanistyka odnajduje swoje imię (...)”⁸.

Jak zauważa M. Sola-Morales, możemy odnaleźć dobrą architekturę w narożnych budynkach, a miasto to sieć narożników, gdzie struktura zabudowy miejskiej odnajduje swój początek. Wymowne zdjęcie wykonał Alberto Kalach w 1998 roku niedaleko stanowiska archeologicznego Chimalhuacan w mieście Meksyk. W biednej dzielnicy, na narożnym budynku wydaje się, że dla żartu ktoś napisał „ulica architektów”. Jak się później okazuje, ta ulica tak się faktycznie nazywa, więc co autor na myśli miał, robiąc to zdjęcie, chyba nikt nie ma wątpliwości. Za komentarz posłużą nam słowa wcześniej również cytowanego M. Sola-Moralesa⁹: „W każdej formie urbanistycznej sposób, w jaki krzyżują się ulice, jest jej cechą fundamentalną, którą zachowujemy jako obraz miasta”¹⁰.

Można też podejść do tego tematu bardziej poetycko, jak włoski fotograf Vittorio D’Onofri. Odnajduje on w narożach miasta poetykę życia – w meksykańskim mieście Oaxaca sfotografował ponad tysiąc narożników. Zdjęcia wykonane zostały za pomocą ręcznie wykonanej kamery otworkowej, aparat o ogniskowej ok. 14 mm, co dało kąt widzenia około 120°. Narożne budynki fotografowane były z przeciwnego rogu w taki sposób, że oś symetrii wypada na przedstawiany narożnik. W ten sposób powstały czarno-białe, panoramiczne zdjęcia, w których wzrok skupia się na centralnej części która jest ostra, a poboczne ulice oddalają się w nieskończoność. Efekt ten potęguje sposób ich wykonania, długi czas naświetlania z ruchem na ulicach odrealnił uciekające w dal ulice. Autor ujął to tak: „Narożniki jako osie skrzyżowań. Różne drogi, które zmuszają nas do wyboru jednej lub drugiej. Skrzyżowania jako symbole wyboru, których dokonujemy w naszym życiu, często na spotkanie z nieznaną przyszłością, zostawiając inne, nigdy nie wiedząc, co (...) mogłoby nas spotkać”¹¹. Tak jak fotograf opisał efekt swojej pracy, znajduje odzwierciedlenie w domach na-

rożnych, które skupiają na sobie wzrok przechodnia-
obserwatora, a więc wynika z tego, że dom narożny to
szczególny przypadek, który nie wybaczają błędów auto-
rom. Tożsamości domów narożnych w Buenos Aires
pomimo powiązań z legendami miasta wydają się być
takie same, jakie odnajdziemy w swoich miastach. Na-
wet te przykłady, które stały się symbolami, jak budy-
nek Kavanagh w Buenos Aires, posiadają cechy
miastotwórcze, stając się elementami tworzącymi
strukturę urbanistyczną w taki sam sposób w każdym
mieście.

1. M. Cruz jest profesorem filozofii na Uniwersytecie w Barcelonie, pracuje
w Katedrze Filozofii Współczesnej.
2. M. Cruz, *La intetidad de una esquina*, „El Pais”, 07.12.2005.
3. L. Contreras, *RASCACIELOS PORTEÑOS Historia de la Edificación en
altura en Buenos Aires (1580–2005)*, Gobierno de la Ciudad de Buenos
Aires 2005, s. 120.
4. *Ibidem*.
5. L. Contreras, *op.cit.*, s. 126.
6. N. Feal, *Carlos Vilar. La ampliación de la Modernidad*, Instituto de Arte
Americano e Investigaciones Estéticas, Buenos Aires 2006, s. 4–5.
7. T. Kozłowski, *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze współczesnej*,
Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2013, s. 77.
8. C. Sena, *Las ciudad es una red de esquinas*, „El Pais”, 05.03.2004.
9. M. Sola-Moralcs, architekt, profesor Wydziału Architektury Politechniki
Barcelońskiej.
10. M. Sola-Morales, *Ciudades y esquinas urbanas*, Los monograficos de
B.MM numero 4, Barcelona: 2004, s. 133.
11. V. D'Onofri, *Desde Las Esquinas de Vittorio D'Onofri*, “Facdearq”,
04.03.2005.

Grzegorz Tyc

Dom Innego House of the Other

The thesis concerns the houses of "the Other", the architecture that refers to the problem of dwelling outlined by the philosophy; Phenomenology and Existentialism. It presents examples of works of architecture and art created in the urban space, whose aim is to raise a question about the house itself, its properties and qualities, the idea of dwelling – living on the Earth. The essence of a "home" can be found in boundary situations – when one loses their house or they are excluded from it. The works presented are examples of the house in the metaphorical sense: the homeless house, the house of memory, the house of a suicide, the house of music. These works are from the borderland of philosophy, art and architecture. Perhaps they have a double identity – of the work of architecture and art or they just simply show that the place of architecture is in the world of art.

Dom to nie tylko budynek mieszkalny. Słowo to ma szeroki zakres znaczeń. Filozof Martin Heidegger w eseju *Budować Mieszkać myśleć* pisze: „Kierowca ciężarówki jest u siebie w domu gdy znajduje się na autostradzie (...), robotnica jest u siebie w domu w przędzalni a przecież tam nie mieszka, główny inżynier jest u siebie w domu w elektrowni, ale tam nie mieszka”¹. „(...) sposób, w jaki my ludzie jesteśmy na Ziemi to *bu-an*, zamieszkiwanie. Być człowiekiem oznacza być na Ziemi jako Śmiertelny, oznacza; *mieszkać*”². Architektura jest materialnym efektem zamieszkiwania. Nie każdy „dom” jest dziełem architektury, ale każde dzieło architektury jest częścią ziemskiego „domu”. Egzystencjalne właściwości domu przynależą do rzeczy architektonicznej choć nie są właściwościami architektonicznymi. Pojęcia związane z zamieszkiwaniem to: tożsamość, bezpieczeństwo, wolność, własność. Przymioty te są przedmiotem badań wielu dziedzin, m.in. psychologii,

socjologii, natomiast krytyczne analizy znaleźć można w filozofii i sztuce. Wszystkie te perspektywy spotykają się w jakiejś części w architekturze, która domy materialne tworzy. Dzieła architektury są więc przedmiotem tych analiz. Ale zdarza się że architektura wykracza poza swój podstawowy cel i sama krytycznie zapytuje o zamieszkiwanie. Staje się zaangażowanym uczestnikiem debaty, zadaje pytania (nie jest tylko odpowiedzią na nie), pobudza do refleksji, zbliża się do sztuki i filozofii. Opisane poniżej przykłady to dzieła z pogranicza sztuki i architektury, powstałe w przestrzeni miasta, odnoszące się do problemów „domu”, jakie nakreśliła filozofia egzystencjalna. Są „domami” w sensie metaforycznym, na poziomie metafizycznym mają wspólny cel; zapytują o dom jako taki – o zamieszkiwanie; właściwości, cechy, istotę domu – sposób bycia na Ziemi.

Problem zamieszkania objawia się najdobitniej w sytuacji granicznej, gdy dom się traci, gdy z domu jest się wykluczonym, gdy dom nie zapewnia spokoju bytowania. Jeśli bycie to budowanie i zamieszkiwanie, to czy można żyć, nie mając swego domu? Nie da się być bez miejsca które „jest moje”. Bezdomny to osoba nieposiadająca określonego miejsca zamieszkania na własność. Domem bezdomnego bywa za to miasto, ale mimo to jest w nim traktowany jak obcy. Nie ma w nim swojego schronienia. Stworzono nawet architektoniczne bariery, które mają na celu odstraszenie bezdomnych – kolce na chodnikach, ławki uniemożliwiające leżenie.

Problemem wykluczenia zainteresował się artysta Krzysztof Wodiczko. W latach 1988–89, w odpowiedzi na rosnące zjawisko bezdomności w Nowym Jorku, zaprojektował Pojazd dla bezdomnych. W mieście było wówczas ok. 100 tysięcy osób pozbawionych dachu nad głową. Pojazd stanowił próbę zagwarantowania osobom żyjącym na ulicy, minimalnej przestrzeni prywatnej i ułatwienia im funkcjonowania w mieście. Artysta, we współpracy z bezdomnymi, skonstruował „dom” na miarę ich potrzeb — posiadający namiastkę podstawowych elementów współczesnego mieszkania; przestrzeń do spania, jedzenia, mycia i przechowywania, umieszczone w mobilnym, pchanym wózku. Zbudowany był z elementów podobnych do wózków sklepowych używanych przez bezdomnych, aluminium, blachy, stalowej siatki, pleksi i brezentowej folii. „Pojazd” zaproponowany przez artystę nie rości sobie pretensji do miana

idealnego schronienia – przy jego tworzeniu wzięto pod uwagę konieczność ustępstw i charakterystyczne ograniczenia narzucane przez nomadyczną egzystencję miejską. Choć nie można go nazwać domem, pojazd ma potencjał poprawienia bytu osób żyjących w trudnych warunkach. Punktem wyjścia przy jego tworzeniu były strategie przetrwania stosowane obecnie przez miejskich nomadów. Dzięki rozmowom ze zbieraczami został opracowany projekt pojazdu, który może służyć zarówno do celów mieszkalnych, jak i do transportu oraz przechowywania puszek i butelek. Jego symboliczne znaczenie jest tak samo ważne jak funkcja użytkowa. Pojazd powstał na podstawie wizerunku zbieracza jako jednostki autonomicznej i aktywnej, i ma pełnić funkcję wizualnego odpowiednika codziennych dóbr służących celom konsumpcyjnym i handlowym (na przykład samochodów dostawców żywności) oraz budować most empatii między bezdomnymi a obserwatorami³. Pojazdowi nadana została ekspresyjna, rzucająca się w oczy forma metalicznej rakiety. Zastosowanie intensywnego, żółtego koloru środkowej części zadaszenia i czerwonej chorągiewki sprawiło, że był widoczny z dużej odległości. Chorągiew demonstruje, obwieszcza dumę, głosi: „to moje”. Pojazd dawał częściową autonomię, minimalną sferę prywatną, ale też uprawomocniał obecność bezdomnego w miejskiej społeczności. Dawał wolność i tożsamość.

Francuski filozof Emmanuel Levinas pisał: „W świecie Ja znajduje sobie miejsce i dom. Mieszkać znaczy *stać i trzymać się* (*se tenir*); nie jak wąż, który chwytą się, gryząc własny ogon, ale jak takie ciało, które na zewnętrznej w stosunku do niego ziemi stoi (*se tient*) i coś może. »U siebie« nie jest zawartością, lecz miejscem, w którym ja mogę, w którym, choć zależę od zewnętrznej rzeczywistości, jestem, mimo tej zależności albo dzięki niej, wolny. Wystarczy iść, robić coś, by wszystko wziąć w ręce. Ostatecznie wszystko, w pewnym sensie i w określonym miejscu, pozostaje do mojej dyspozycji, nawet gwiazdy, jeżeli tylko zrobię stosowne obliczenia, skalkuluję środki i sposoby ujęcia. Miejsce, środowisko dostarcza tych sposobów. Wszystko jest, wszystko do mnie należy; wszystko zostaje z góry ujęte wraz z początkowym zajmowaniem miejsca, wszystko zostaje pojęte (*com-pri*). Możliwość posiadania, to znaczy zawieszania samej inności tego, co jest inne tylko

na pierwszy rzut oka i w stosunku do mnie – określa sposób bycia Toż-Samego. W świecie jestem u siebie, ponieważ poddaje się on – lub wymyka – posiadaniu. To, co absolutnie inne, nie tylko nie daje się posiąść, ale podważa posiadanie i właśnie dlatego pozwala je poświęcić. Trzeba potraktować poważnie to przekształcanie się inności świata w tożsamość siebie⁴.

Pojazd spełniał swoje użyteczne cele, ale powstał jedynie w kilku egzemplarzach. Jego głównym celem było wywołanie szoku, rozpoczęcie dyskusji nad problemem bezdomności. Miał uwidocznić obecność bezdomnych, „zbytecznych”, wyrzuconych z kapitalistycznego systemu i w konsekwencji pozwolić im zaistnieć w przestrzeni publicznej. Artykułowanie, przywracanie widoczności „obcych” było przedmiotem również innych prac artysty: *Laski tułacza*, *Rzecznik obcego*, jak również części słynnych *Projekcji*.

Niewidoczność, inność, wyobcowanie prowadzi do wykluczenia. Gdy Inny jest niezauważony, przestaje być podmiotem etyki. czego przykładem był Holocaust. Zagłada była przyczynkiem do rozważań ontologiczno-etycznych Emmanuela Levinasa. Jego rodzina została zamordowana przez nazistów, a on sam trafił do niemieckiego obozu. Filozof doszedł do wniosku że metafizyka rodzi się tylko w kontakcie z Innym (zewnętrznym, nie „Innym we mnie”). Gdy stajemy z Innym „Twarzą w Twarz”, dostrzegamy jego oblicze, nie zawłaszczając go. „Zakwestionowanie Toż-Samego, niemożliwe w jego egoistycznej spontaniczności, dokonuje się dzięki Innemu. To zakwestionowanie spontaniczności przez obecność drugiego człowieka nazywam etyką⁵. „Twarzą nazywamy sposób, w jaki inny ukazuje się, przewyższając *idee Innego we mnie*. Ten sposób nie polega na tym, że Inny staje się tematem dla mojego spojrzenia, że rozpościera się jak zespół jakości tworzących pewien obraz. Twarz Innego w każdej chwili niszczy i przekracza plastyczny obraz, który we mnie zostaje jako idea na moją miarę i miarę swojego *ideatum* – jako idea adekwatna. (...) Twarz się wyraża. Wbrew współczesnej ontologii przynosi pojęcie prawdy, która nie jest odsłonięciem czegoś bezosobowego i neutralnego, lecz *ekspresją* (...). Zbliżyć się do innego w rozmowie, to przyjąć jego ekspresję, przez którą w każdej chwili wykracza on poza ideę jaką o nim zawrzeć może myślenie. To zatem przyjąć Innego po-

nad zdolnością pojmowania Ja (...)”⁶.

Obecność Innego ujawnia się w nas m.in. poprzez poczucie wstydu. Gdy Inny przestaje być dostrzegany, przestaje być powodem wstydu. Ideologia nazistowska doprowadziła do tego że Twarz wykluczonych nie była widoczna, przestała być podmiotem etyki. Architektura została wykorzystana do tego wykluczenia. To co było dotychczas domem, stawało się więzieniem, gettem, obozem. Dla upamiętnienia pomordowanych w Europie Żydów postanowiono wybudować w Berlinie pomnik. Po wielu latach dyskusji projekt wykonał Peter Eisenman. Zaproponował on zabudowanie przestrzeni o powierzchni 19 tys. m² 2711 betonowymi blokami o różnej wysokości. Pomiędzy nimi tworzy się siatka wąskich przejść o szerokości 95 cm. Powierzchnia wybrukowanych ścieżek jest nierówna, chodząc pomiędzy ma się wrażenie niepewności. Kiedy wchodzi się w głąb „labiryntu”, bloki stają się coraz wyższe, ich masa coraz bardziej przytłaczająca. „(...) pomnik pomordowanych Żydów Europy to rzeźba, przez którą można przejść – i w moim odczuciu – to dzięki temu ma w sobie wielką emocjonalną siłę. To betonowy symbol tej niezrozumiałej zbrodni. To prawdziwie otwarte dzieło sztuki. Otwarte w stronę miasta, w stronę przestrzeni w kierunku których się rozciąga otwarte na różne, indywidualne odczucia, nie da się wejść tam „zbiorowo”, to doświadczenie które wymaga samotności. Daje zwiedzającym emocjonalne i zmysłowe doświadczenie pojęć: izolacji, udręki, zagrożenia. Nic na nas nie wymusza, to nie jest jego intencją. Nie negatywna nostalgia ale upamiętnienie ofiar do którego obliguje nas teraźniejszość i przyszłość: kultura humanizmu, tolerancji w społeczeństwie i kraju w którym ludzie mają odwagę być innymi”⁷.

Skala betonowych bloków jest świadectwem ogromu tragedii i ilości ofiar. To wielki pomnik utraconego domu – kultury żydowskiej która niemal doszczętnie zniknęła z Europy. Ale jest to też wielki betonowy monument wstydu za to, że tak wielu przedstawicieli narodu niemieckiego podążyło za zbrodniczą ideologią. Ten pomnik w centrum stolicy przypomina o największej zbrodni w historii. W centrum miasta które nie było miejscem masowych mordów ale było miejscem w którym systematyczne mordy milionów ludzi były planowane, organizowane i administrowane. Żadne inne

społeczeństwo nie rozpoczęło eksperymentu, który James E. Young opisuje jako „zjednoczenie na kamienistym gruncie pamięci o swoich zbrodniach i umieszczenie pomnika tych zbrodni w geograficznym centrum własnej stolicy”⁸. Masa i forma — „totalitarność” betonowych bloków może przywołać również skojarzenie z totalnością wpływu ideologii nazistowskiej na niemieckie społeczeństwo. Nazizm zawładnął umysłami Niemców, pozbawił ich wolności, zdolności do samodzielnego myślenia, etyki, władzy nad swym istnieniem, możliwości budowania swojego bycia. Zgodzili się zamieszkać w „domu” urządzonym według projektu Hitlera. Mechanizm całkowitego poddania się otoczeniu, ubezwłasnowolnienia, ślepego podążania za innymi opisał przed wojną Martin Heidegger: „To zanurzenie w... (*Aufgehen bei...*) ma zwykle charakter zatrażenia się w opinii publicznej. Od początku jestestwo jest już zawsze odpadłe od siebie samego jako właściwej możliwości bycia Sobą i upadłe w »świat«. Upadłość w »świat« oznacza zanurzenie we wspólnym byciu (...)”⁹. Hanna Arendt, uczennica Heideggera, przyglądając się procesowi Adolfa Eichmanna doszła do wniosku, że banalną przyczyną zła może być zwykła głupota. Stwierdziła, że Eichmann był po prostu bezmyślnym trybikiem totalitarnej maszyny. Nie jest wiadome czy nazistowska aktywność Heideggera, Miesa van der Rohe, Philipa Johnsa i innych była przejawem „upadku w Świat”, banalnej głupoty czy świadomej, wykalkulowanej amoralności.

Emmanuel Levinas twierdził, że wolność człowieka objawia się tylko poprzez świadomą metafizyczną relacją z Innym, opartą na dążeniu do dobroci. „Szalone dążenie do tego, co niewidzialne!” A przecież w dwudziestym stuleciu przejmujące doświadczenie człowieczeństwa uczy, że ludzkie myśli opierają się na potrzebach, w których wyraża się społeczeństwo i historia; że głód i strach mogą pokonać wszelki ludzki opór i wszelką wolność. Nie zamierzamy tu podawać w wątpliwość tej człowieczej nędzy – tej potężnej władzy, jaką sprawują nad człowiekiem rzeczy i niegodziwość – tej zwierzęcości. Ale być człowiekiem, to wiedzieć, że tak jest. Wolność polega na świadomości, że wolność jest zagrożona. Ale wiedzieć lub mieć świadomość, to mieć czas, by uniknąć nieludzkiej chwili albo by ją uprzedzić. Właśnie to ciągle odsuwanie

godziny zdrady – cienka różnica między człowiekiem i nie-człowiekiem – wymaga bezinteresownej dobroci, pragnienia tego, co absolutnie inne, godności i wymiaru metafizyki”¹⁰. Przykładem heroicznej postawy, świadomego wyboru wolności jest akt samospalenia dokonany przez Jana Palacha. Podpalił się 16 stycznia 1969 roku na Placu Wacława w Pradze w akcie protestu przeciwko inwazji Armii Czerwonej na jego kraj. Był to akt oporu przeciwko odebraniu wolności politycznej, przeciwko przymusowemu „rzuceniu” w nowy „świat”.

Dom to miejsce, które daje człowiekowi schronienie, w którym czuje się bezpieczny. „Czuć się jak u siebie w domu” to być wolnym, swobodnym, spokojnym. Obca inwazja to gwałt na wolności i tożsamości. Jan Palach dokonał aktu ostatecznego, poświęcił życie, swoją wolność dla obrony wolności Innych. Jest to, jak się wydaje, szczególny przypadek samobójstwa, które daje się bronić od strony etycznej nawet w odniesieniu do filozofii dialogu. Emmanuel Levinas przedstawia stosunek woli do samobójstwa jako paradoks. W koncepcji Levinasa nasze życie jest częścią totalności. W czasie historycznym jest skończone, zapoczątkowane narodzinami i zakończone śmiercią, i zdeterminowane, bo nie mamy wyboru miejsca ani czasu „wejścia” w tę totalność. Byt zaczyna być, kiedy poprzez zakwestionowanie siebie staje się samoświadomy. Powstaje relacja między Ja a Ja-myszącym – wewnętrzność. Ale wg Levinasa takie poznanie jest arbitralne i nie jest metafizyką. Wewnętrzność jest skazana na samotność, dlatego człowiek dąży do zewnętrżności, czyli spotkania z Innym. Na tej relacji polega metafizyka. Dzięki niej powstaje równoległy czas. Różnica między fizyczną skończonością a metafizyczną nieskończonością polega na oderwaniu się od totalności historii i stworzeniu swojej własnej równoległej historii opartej na dialogu Ja – Inny. Czas, który panuje w metafizycznym istnieniu, nie ma związku z czasem życia fizycznego, bo jest abstrakcyjny i niezależny, bez odniesienia do „czasu ziemskiego”. Jest też nieskończony, bo w przeciwieństwie do fizycznego życia, czas metafizycznego bycia nie ma początku ani końca. Intuicyjnie przyjmujemy nieskończoność choć nie mamy jej idei – nie możemy jej sobie wyobrazić. Śmierć jest pozbawieniem Ja, Ja-myszącego i zakończeniem możliwości dialogu, a w konsekwencji końcem równoległego czasu. Ja (po-

zbawiony Cogito) zostaje strącony jako byt, dziedzictwo życia, do totalności historii. Śmierć jest końcem wolności. Stąd, wg Levinasa, paradoks niemożliwości samobójstwa. Ja decyduje dopóki jest, a jego bycie jest nieskończone. Ja może decydować o byciu, ale nie może, nie-będąc, decydować o nie-byciu.¹¹ W ramach „etyki odpowiedzialności” Levinasa samobójstwo jest przejawem egoizmu. Ale samobójstwo motywowane polityczne nie ma związku ze zwykłym samobójstwem. Akt politycznego samobójstwa przynależy do życia, zawiera w sobie intencjonalną świadomość następstwa. Jest czynem, który nastawiony jest na skutek, w przeciwieństwie do zwykłego samobójstwa, którego celem jest nicość. Wolne bycie i jego sens polega na etycznym kontakcie z Innym, na porzuceniu siebie i braniu odpowiedzialności za innych. Samobójstwo Jana Palacha było apelem skierowanym do Innych, ostatnim, totalnym wyrazem dialogu. Mimo że jesteśmy w stanie ten akt usprawiedliwić etycznie, a nawet uznać go za czyn bohaterski, to nie zmienia faktu, iż pozostawił on po sobie ofiary. To najbliższa rodzina samobójcy doświadcza nicości po tym, który odchodzi. W przypadku samospalenia Palacha milczącą, drugoplanową bohaterką dramatu syna była jego matka Libuše Palachova. Była podwójną ofiarą, straciła dom dwa razy, dom-kraj i dom-rodzinę. Po śmierci syna musiała walczyć z reżimem dążącym do zdyskredytowania jej syna i zatarcia pamięci o jego poświęceniu. Dla upamiętnienia dramatu matki i syna John Hejduk zaprojektował *Dom samobójcy* i *Dom matki samobójcy*. Szkice, inspirowane wierszem *The Funeral of Jan Palach* Davida Shapiro, powstały jako element jednej z serii *Masek* Hejduka. Z jego rysunków zrealizowanych zostało na całym świecie, głównie za sprawą studentów, 26 struktur architektonicznych, z pogranicza sztuki i architektury. Te dwie powstały po raz pierwszy na politechnice w Atlancie. Realizacja zainteresowała rząd Czechosłowacji i na zaproszenie Václava Havla w 1991 roku w królewskich ogrodach praskiego zamku zainstalowano kopie¹². W 2016 roku, odnowione, pokryte blachą „domy” stanęły na palcu Jana Palacha (dawnym placu Armii Czerwonej). Domy stoją kilka metrów od siebie, są architektoniczną piętą. *Dom samobójcy* jest zamknięty, można doświadczać go tylko z zewnątrz. Do *domu matki* można wejść, by z „jej” perspektywy, przez nie-

wielki otwór, zobaczyć „syna”. Domy mają wymiary 2,7 x 2,7 x 3,3m i przykryte są 4-metrowymi kocami. Córka Johna Hejduka, Renata Hejduk tak opisuje dzieło; „Mój ojciec myślał o kopcach jak o rozbłysku Słońca. Dźwięk matki jest cichy i zamknięty w sobie. Implozja i eksplozja dźwięku. Gdy umiera Jan, jego dźwięk wychodzi do świata jako akt przeciwko apatii studentów w 1968 roku, podpalił się, aby wzniecić w nich ogień”¹³. Sam Hejduk podczas ceremonii inauguracji „domów” w Pradze mówił; „Opłakuję tych, którzy oddali swoje życie za wolność wypowiedzi. Słucham wierszy o nich. I jestem zasmucony historią zaginionych, nieobecnych, martwych. Straceni są straceni. Sztuka, literatura, architektura i poezja, koniec końców, są myślami ludzi o ludziach i dają życie żywym i martwym”¹⁴.

Inną strategię przetrwania trudów wojny obrano podczas 15-letniej wojny w Libanie. Formą oporu wobec bratobójczej walki stała się zabawa. Naji Gebran uważał muzykę i taniec za najlepszy lek na wojenny stres. W 1980 roku zaczął organizować przyjęcia pod nazwą *Terapii Muzycznej* w swoim domu na przedmieściach Bejrutu. Stały się one tak popularne ze musiał przenieść je do magazynów w industrialnej części miasta. Klub otrzymał swoją oficjalną nazwę – B018. W 1998 roku architekt Bernard Khoury został poproszony o zaprojektowanie nowej siedziby klubu. Ulokowano go w pobliżu portu w Beirucie, w dzielnicy Quarantine. Dawniej było to miejsce kwarantanny dla przybywających załóg. Podczas wojny stało się obozowiskiem palestyńskich, kurdyjskich i libańskich uchodźców. W styczniu 1997 roku lokalne wojska przeprowadziły brutalny atak, obozowe slumsy wraz z otoczeniem zostały zrównane z ziemią¹⁵. B018 określany jest jako przykład *wojennej architektury*. Architekt chciał w swoim projekcie wrazić ducha wojennej przeszłości miejsca. Zaprojektował budynek, schowany pod ziemią, który w dzień, swoim wyglądem przypomina bunkier. „Projekt B018, przede wszystkim, jest reakcją na trudne warunki nierozzerwalnie związane z historią lokalizacji i sprzeczności związanej z wprowadzeniem funkcji rozrywkowej w takim miejscu. B018 odmawia udziału w naiwnej amnezji, która dominuje w czasach powojennej odbudowy. Projekt zbudowany jest pod ziemią. Jego fasada wciśnięta jest w ziemię, w celu uniknięcia ekspozycji masy, która mogłaby działać jako

monumentalny pomnik. Budynek jest osadzony w kołowej betonowej płycie, nieco powyżej otaczającego go asfaltu. Nieużywany jest prawie niewidoczny. Budzi się do życia w godzinach wieczornych gdy ciężki, metalowy dach rozwiera się hydraulicznie. Otwarcie dachu odkrywa klub na świat ponad nim i ukazuje pejzaż miejski — tło bawiących się poniżej ludzi”¹⁶. Po otwarciu klubu przykrywające go „płyty” podnoszą się, zamieniając miejsce w otwartą dyskotekę, której goście tańczą pod gołym niebem, oglądając swe oblicza na lustrzanej powierzchni podnoszonego dachu. Klub stał się najmodniejszą dyskoteką Bejrutu. Dzieło to za sprawą swojej formy i funkcji jest niezwykle ekspresyjne. W harmonijny sposób łączy przeciwstawne emocje; pamięć o wojnie — nienawiści do Innego, z jej przeciwieństwem — pokojową zabawą, tańcem, radosnym spotkaniem Twarzą w Twarz.

1. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Michalski i in., Warszawa 1977, s. 316.

2. *Ibidem*, s. 318.

3. Z broszury Krzysztofa Wodiczko i Davida Luriego opublikowanej z okazji wystawy *Pojazd dla bezdomnych* w nowojorskiej Clock Tower Gallery w 1988 roku,

4. E. Lévinas, *Całość i nieskończoność*, Warszawa 2004, s. 24.

5. *Ibidem*, s. 31.

6. *Ibidem*, s. 42.

7. Wystąpienie prezesa niemieckiego Bundestagu – Wolfganga Thierse – na inauguracji Pomnika Pomordowanych Żydów Europy,

8. *Ibidem*.

9. M. Heidegger, *Bycie i czas*, Warszawa 2007, s. 248–249.

10. E. Lévinas, *op. cit.*, s. 20–21.

11. E. Lévinas, *Czas i to co inne*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1999, s. 29.

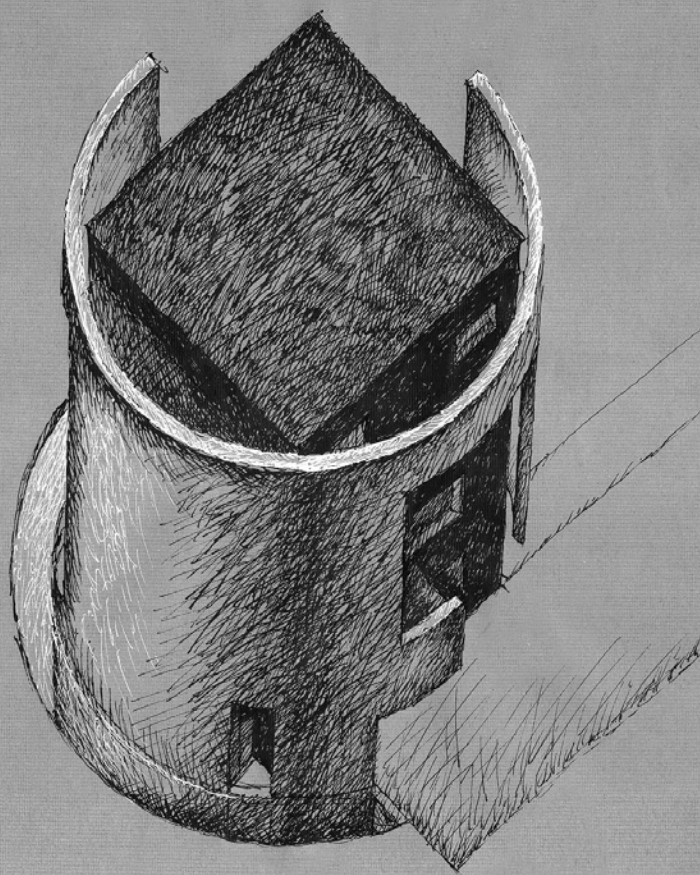
12. <http://openbuildings.com/buildings/house-of-the-suicide-and-house-of-the-mother-of-the-suicide-profile-39008>

13. <http://archpaper.com/2016/01/hejduks-house-suicide-structures-get-new-life-prague/>

14. Mowa dedykacyjna, John Hejduk, 4 września 1991,

15. https://en.wikipedia.org/wiki/B_018

16. <http://www.bernardkhoury.com/project.php?id=127>



2

**1 Rok 1 Semestr/
Year 1 Semester 1**

I. ZAKRES TEMATU

1. Zaprojektować fontannę stojącą na placu miejskim.
2. Fontanna ma być kompozycją z brył elementarnych (sześcián, prostopadłościan, walec, kula, stożek, ostrosłup o podstawie kwadratu).
3. Całość kompozycji nie powinna przekraczać wymiarów 3x3x1,5 m.
4. Wielkość brył powinna być dostosowana do gabarytów kompozycji, ilość brył: min. 3, kolor brył dowolny.
5. Bryły mogą się stykać lub stać oddzielnie; bryły nie mogą się przenikać ani być wycinane.
6. Kompozycję należy ustawić na zaprojektowanej posadzce (kwadrat o boku 3m lub koło o średnicy 3m). Posadzka (linie, figury) stanowi integralną część kompozycji.

II. ZAKRES OPRACOWANIA skala

1. Arkusz:
 - widok z boku.....1:10
 - aksonometria z posadzką1:10
2. Model na podstawie 50x50 cm.....1:10

III. SPOSÓB OPRACOWANIA

- projekt należy zaprezentować na arkuszu kartonu o wymiarach 50x50 cm,
- projekt należy wykreślić "od przyrządu" (tuszem, ołówkiem, kredką, farbą)
- układ rysunków powinien być czytelny i jednoznaczny, zakomponowany w stosunku do osi arkusza
- arkusz należy podpisać wg. załączonego wzoru
- projekt należy złożyć w teczce o wymiarach 50x50 cm, z kolorowego kartonu, opis teczki na dostarczonych naklejkach

I. SCOPE OF THE TOPIC

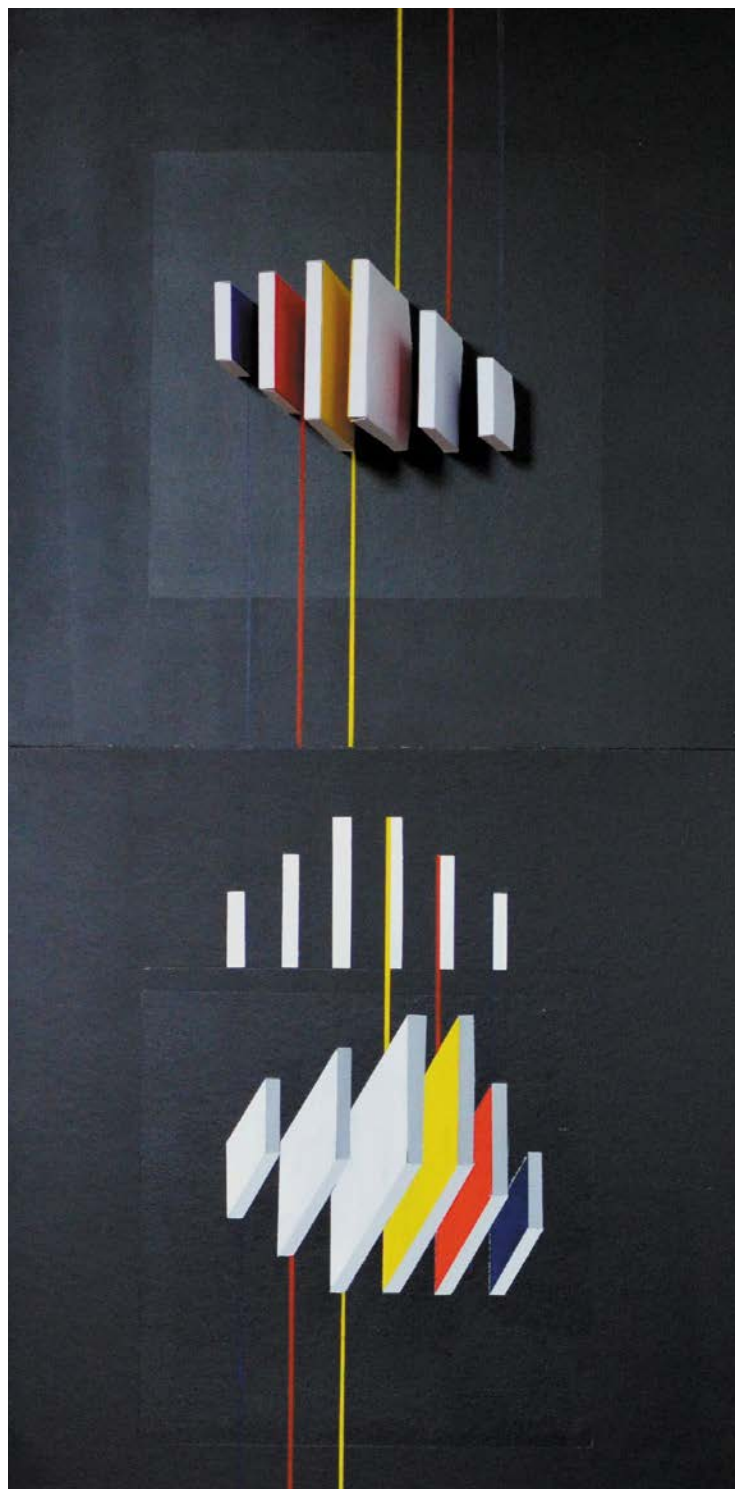
1. Design a fountain standing in the city square.
2. The fountain is to be composed of basic solids (cube, cuboid, cylinder, sphere, cone, pyramid with square base).
3. The total size of the composition should not exceed 3x3x1.5 m.
4. The size of solids should be adjusted to the dimensions of the composition, minimal number of solids: 3, the solids can be in any colour.
5. The solids can contact or stand apart; they cannot interpenetrate or be cut.
6. The composition should be placed on the designed floor (3 m x 3 m square or 3-m diameter circle). The floor (lines, figures) is an integral part of the composition.

II. SCOPE OF THE DESIGN STUDY scale

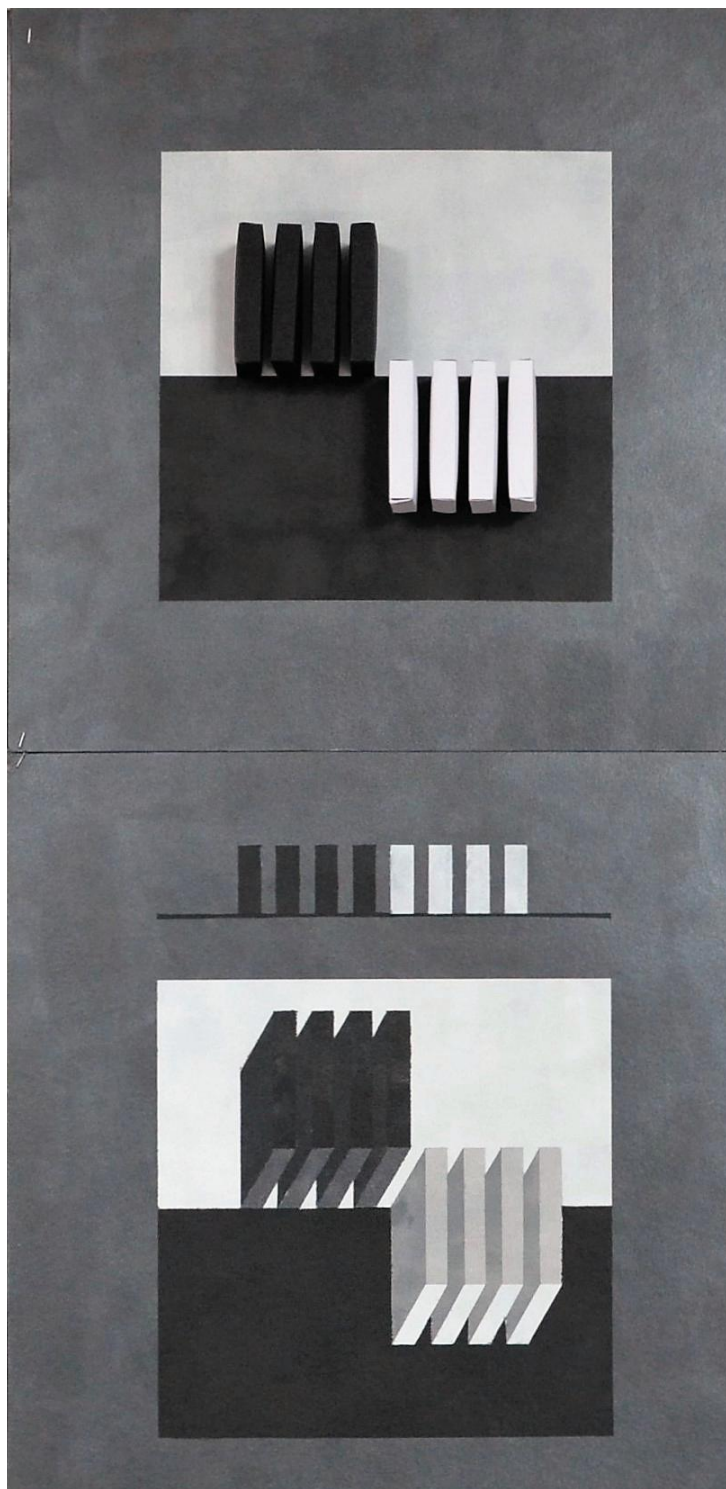
1. Sheet:
 - side view.....1:10
 - axonometric view with the floor.....1:10
2. Model on a 50x50 cm base.....1:10

III. PRESENTATION METHOD

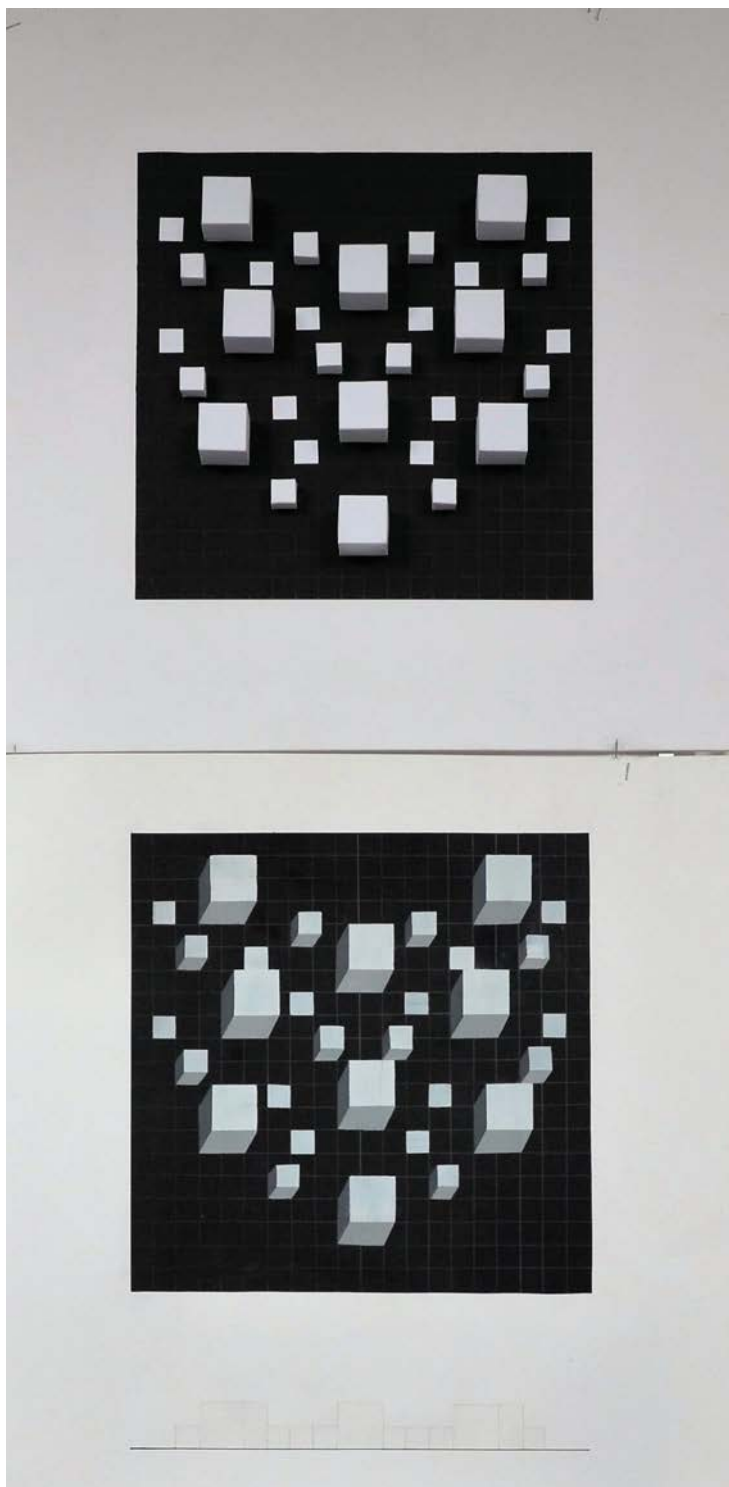
- The design should be presented on a 50x50 cm carton sheet,
- The design should be "hand-drawn with a tool" (ink, pencil, crayon, paint)
- The layout of the drawings should be clear and unambiguous, aligned with the sheet axis
- The sheet must be signed according to the sample form provided
- The design should be submitted in a 50x50 cm colour cardboard folder, description of the folder on the stickers provided



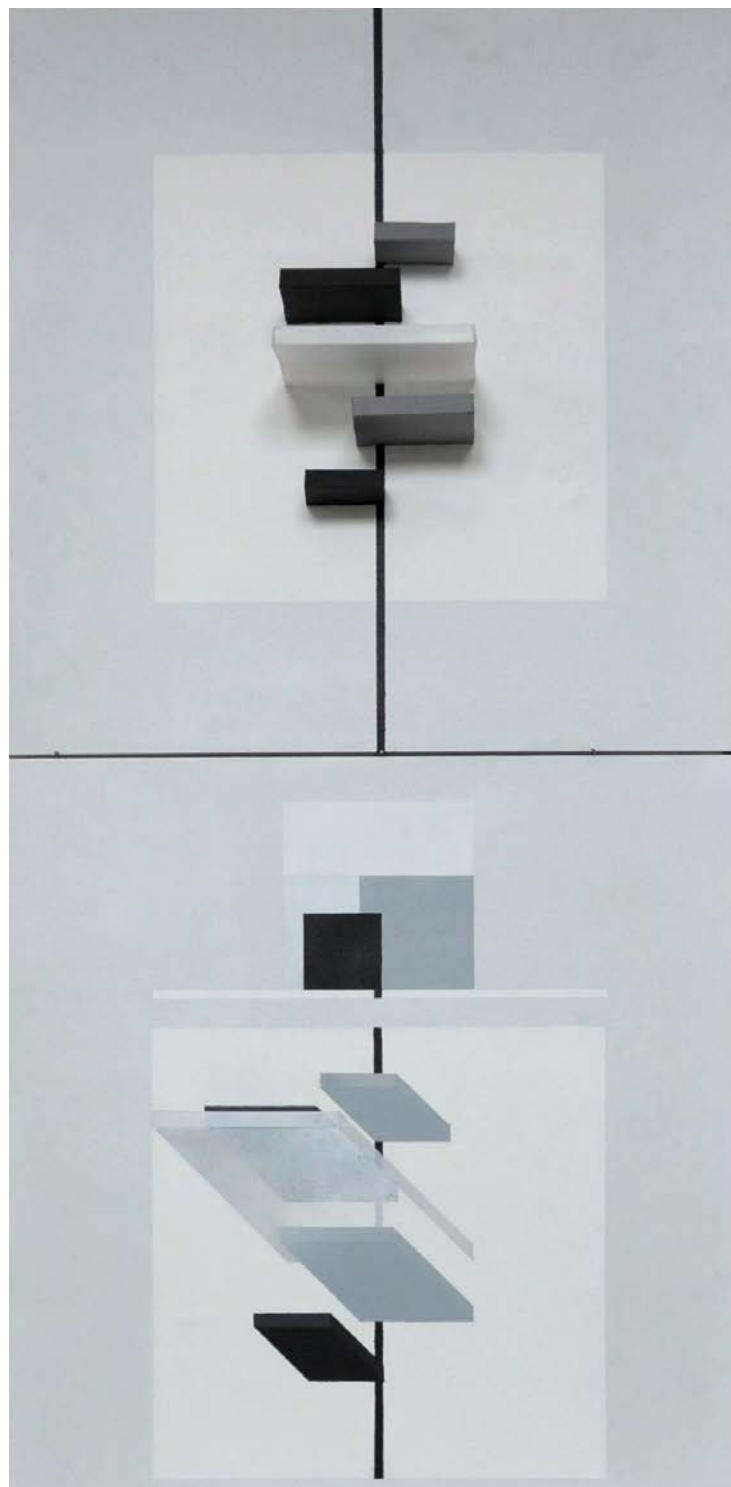
Mateusz Lis, 1 rok 1 sem., 2015-2016



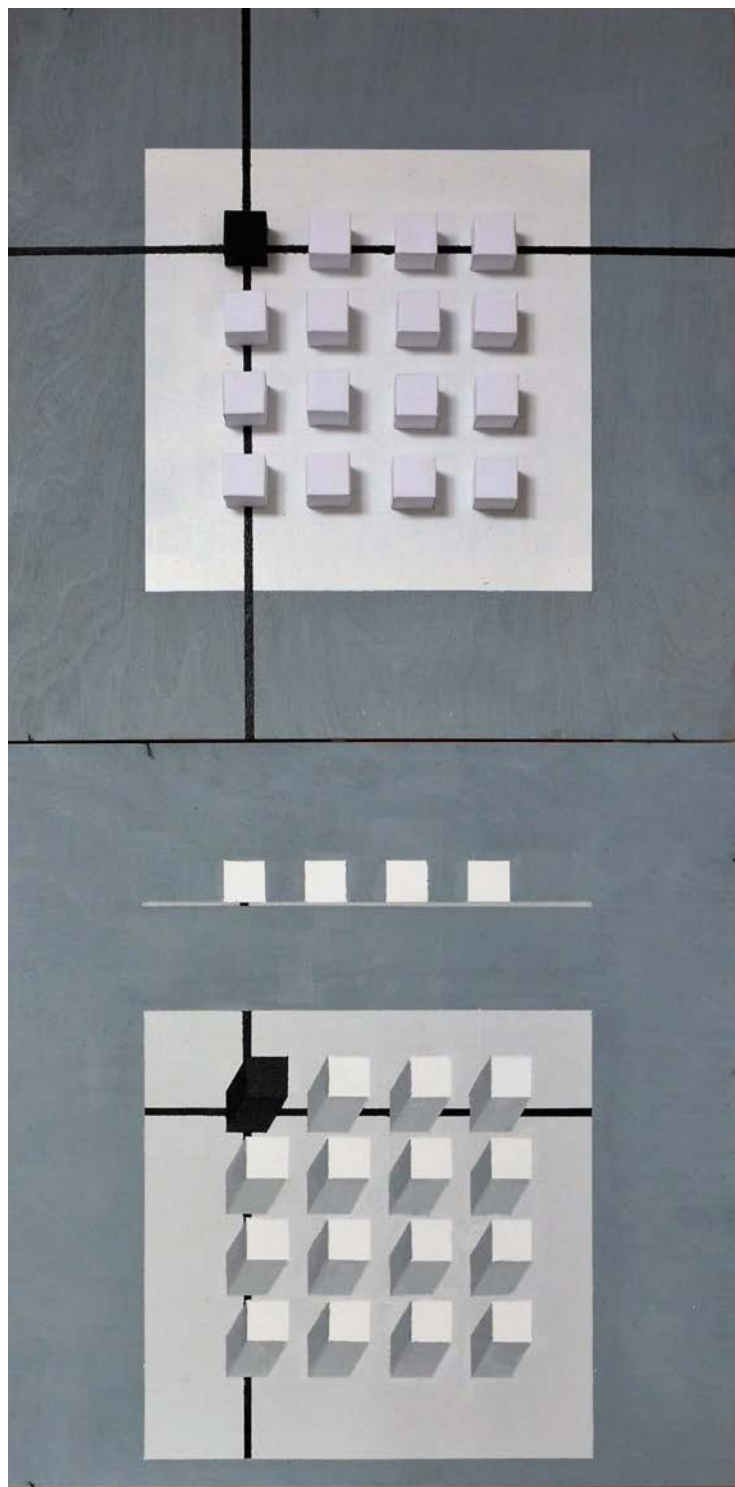
Agata Krawczuk, 1 rok 1 sem., 2015-2016



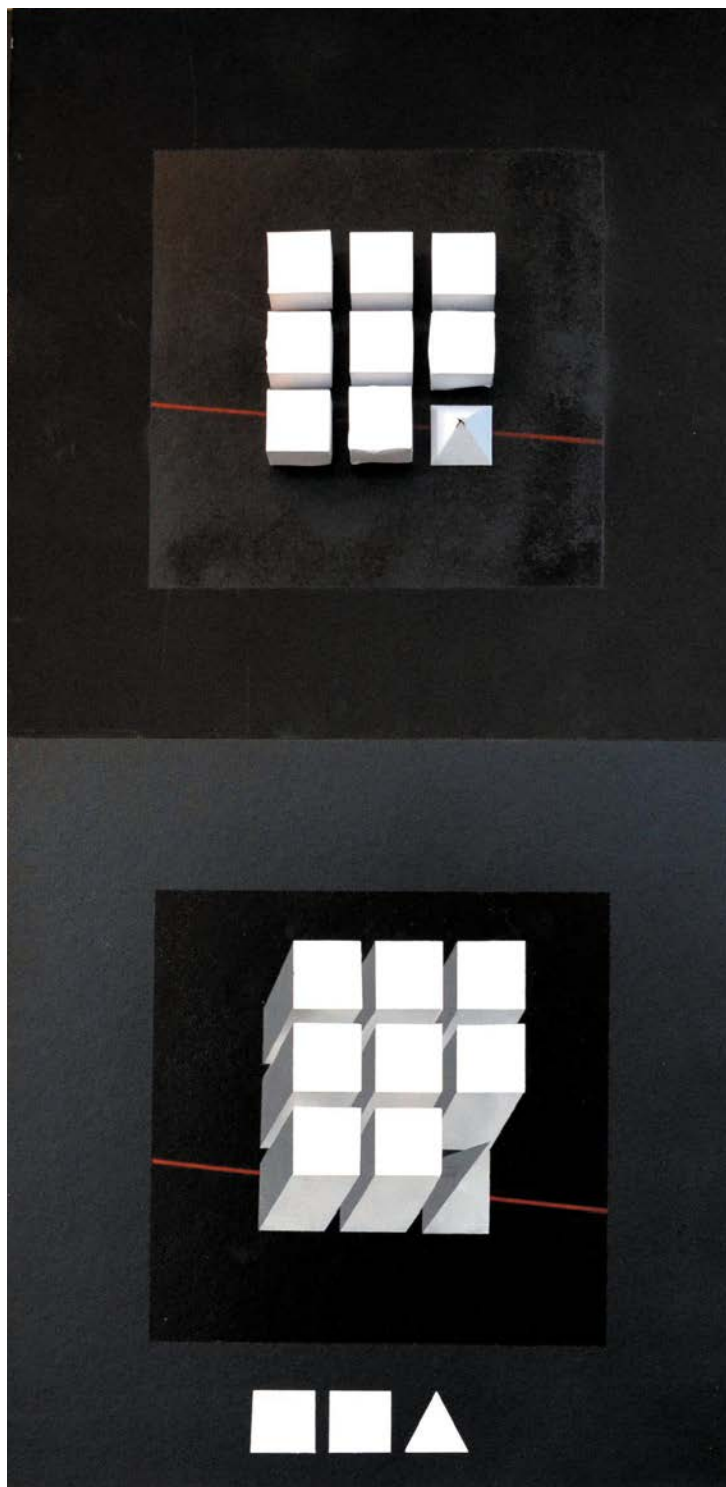
Monika Fronczak, 1 rok 1 sem., 2015-2016



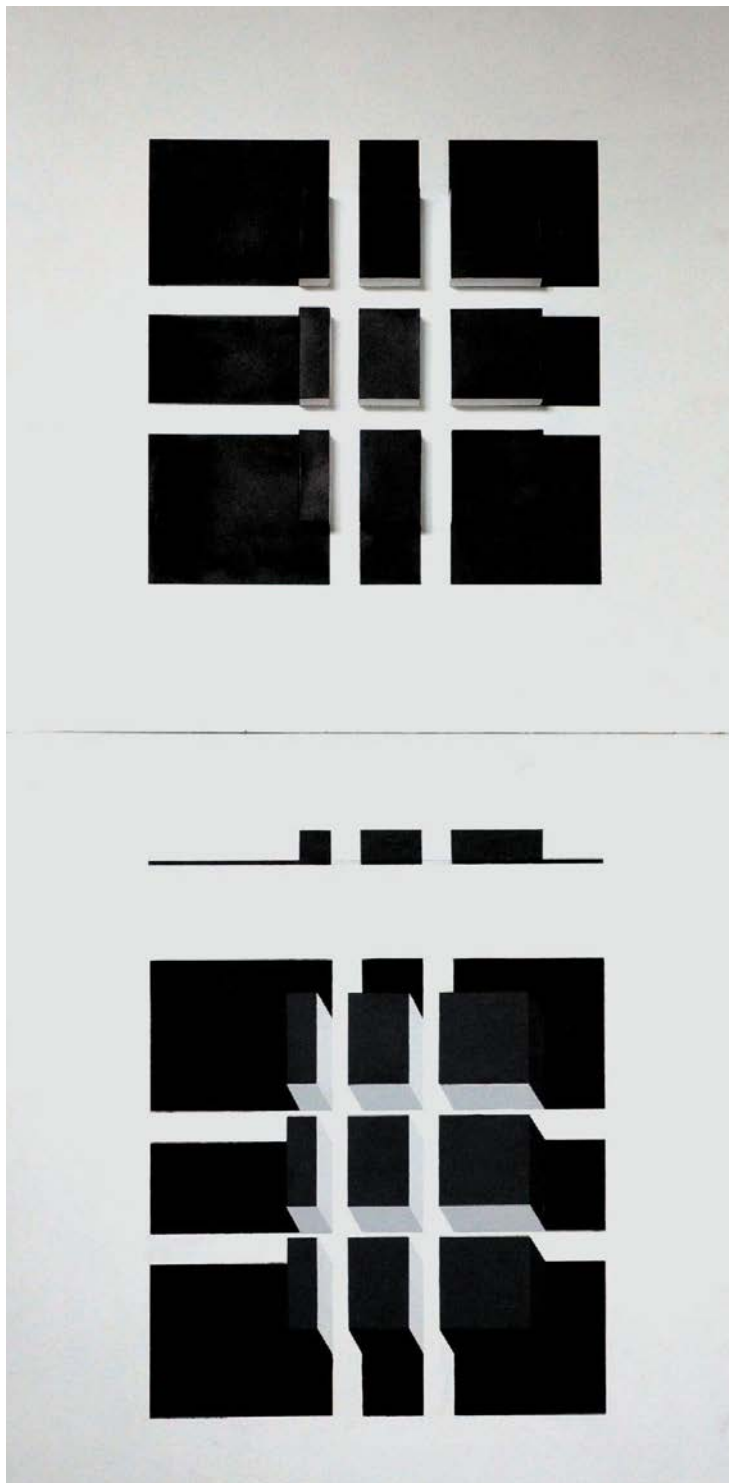
Michał Kołodziej, 1 rok 1 sem., 2015-2016



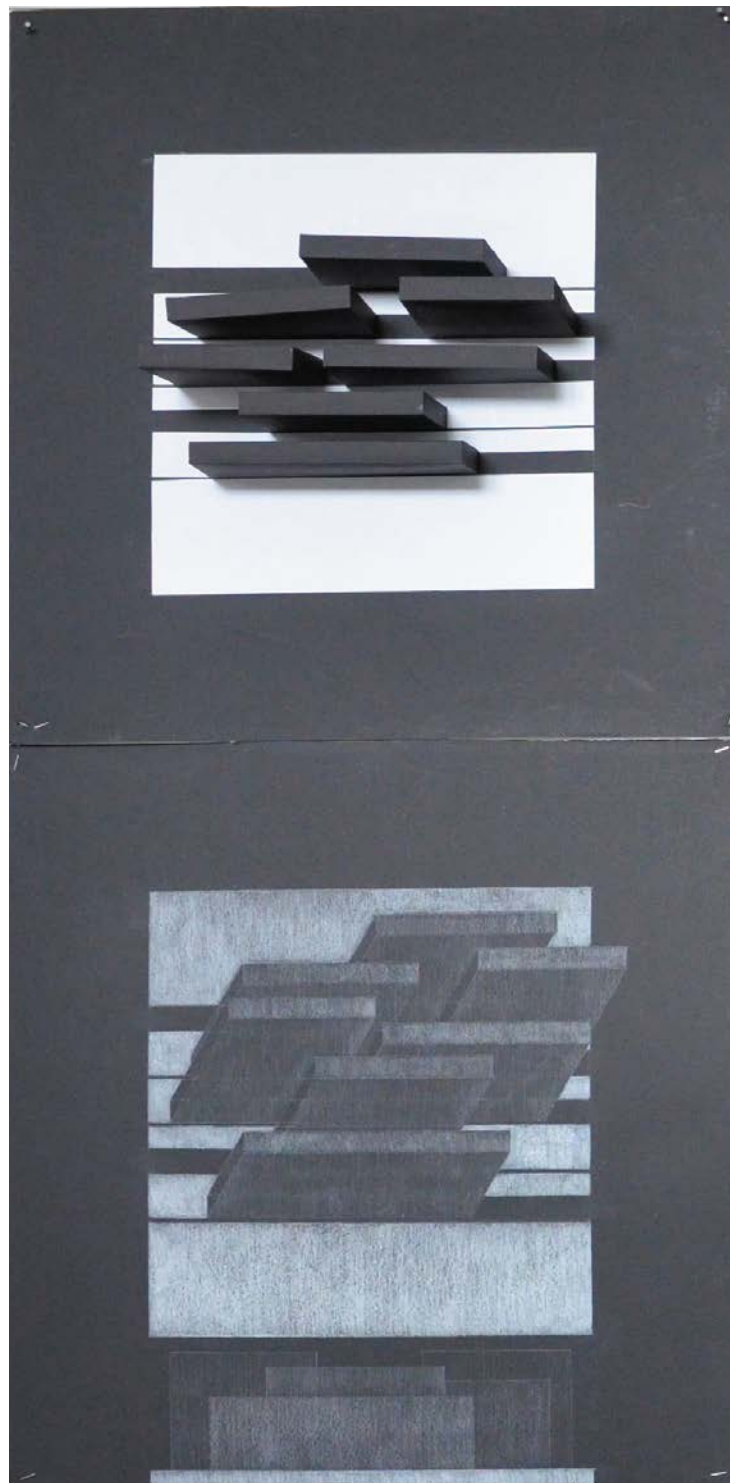
Natalia Adamiec, 1 rok 1 sem., 2015-2016



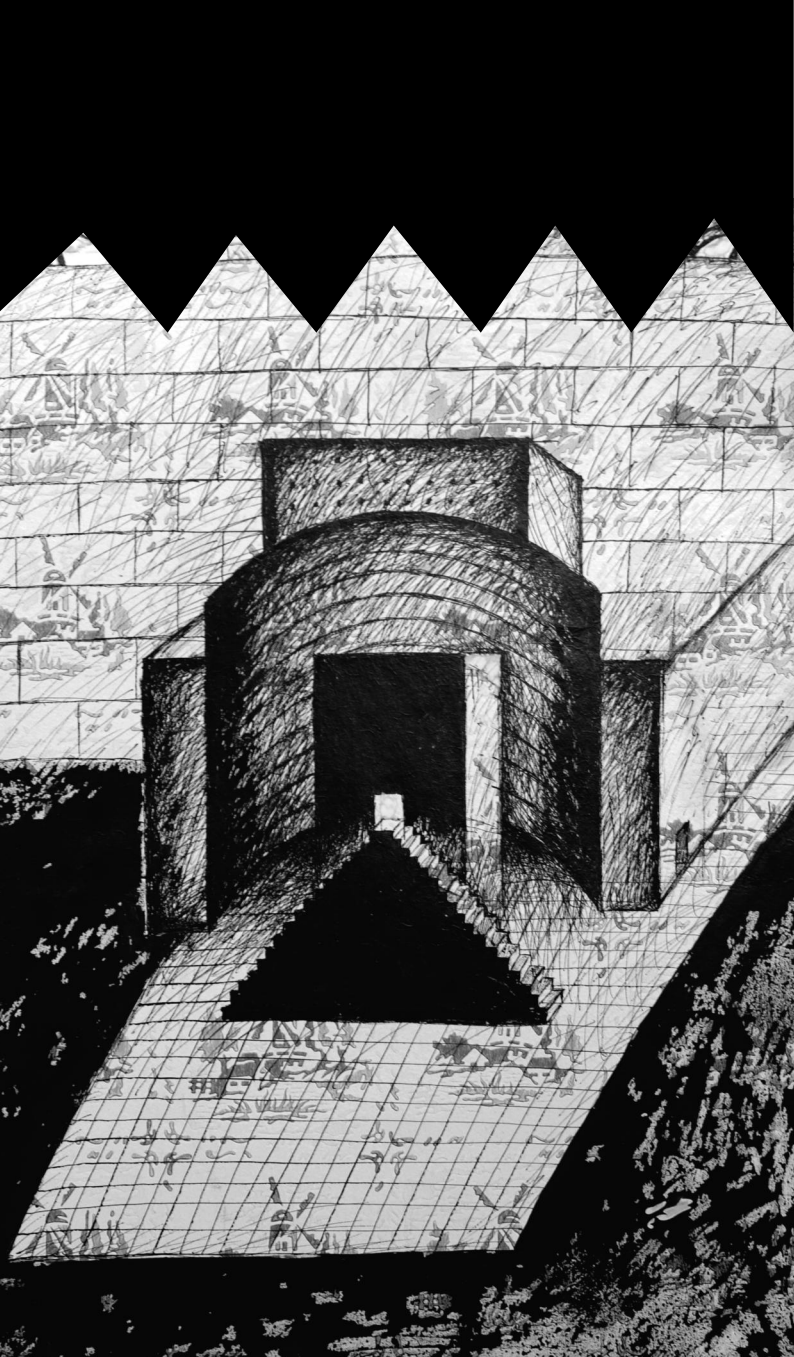
Mikołaj Białasik, 1 rok 1 sem., 2015-2016



Angela Czołnowska, 1 rok 1 sem., 2015-2016



Małgorzata Barwińska, 1 rok 1 sem., 2015-2016



3

**2 Rok 3 Semestr/
Year 2 Semester 3**

Przedmiotem nauczania jest projektowanie architektoniczno-urbanistyczne architektury mieszkaniowej w zakresie kompozycji architektonicznej niewielkiego obiektu w określonych warunkach przestrzennych. Metoda projektowania na przykładzie domu jednorodzinnego z uwzględnieniem rozwiązań funkcjonalnych niewielkiego obiektu, podstaw rozwiązań technicznych, podstaw kształtowania zespołu domów jednorodzinnych, prezentacji i opracowania projektu, teoretycznego uzasadnienia koncepcji architektonicznej oraz opisu technicznego projektu.

Należy zaprojektować dom jednorodzinny, wolnostojący, usytuowany na działce w teoretycznej lokalizacji. Położenie domu na działce wyznacza rodzaj przestrzennego modułu o wielkości 12.0x12.0x12.0 m, składającego się z elementów 1.2x1.2x1.2 m, określającego nieprzekraczalne granice zabudowy. Projektowany budynek może zajmować całą przestrzeń teoretycznego modułu bądź jego część; żaden element domu nie może przekraczać granicy tej przestrzeni. Zakres projektu obejmuje również koncepcję zagospodarowania terenu przedstawionego na podkładzie.

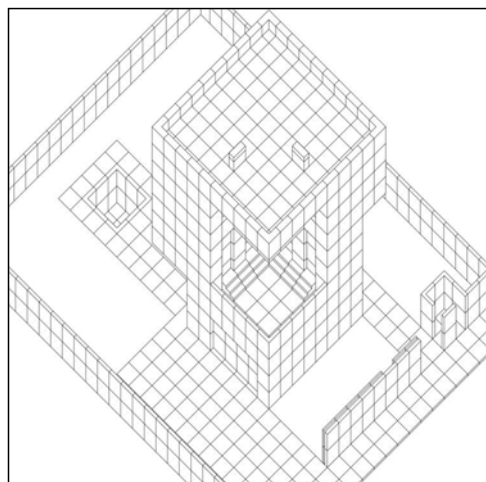
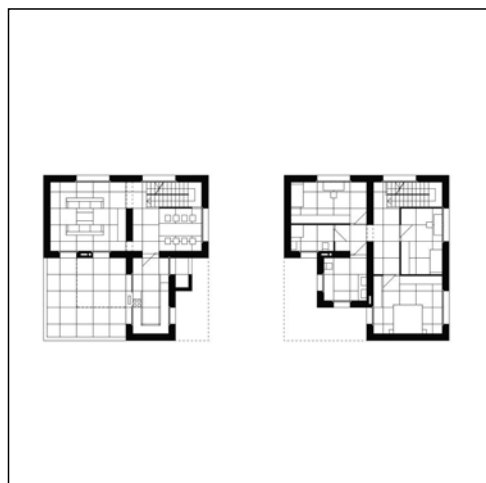
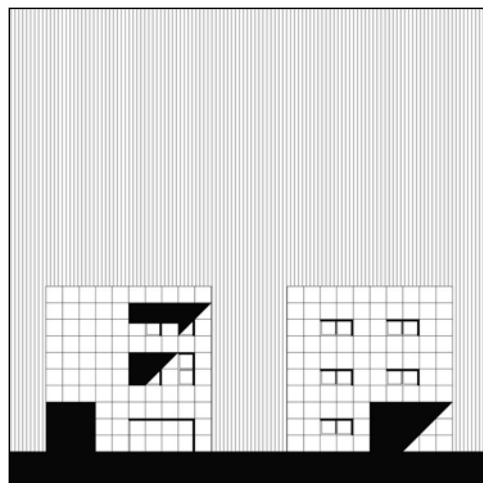
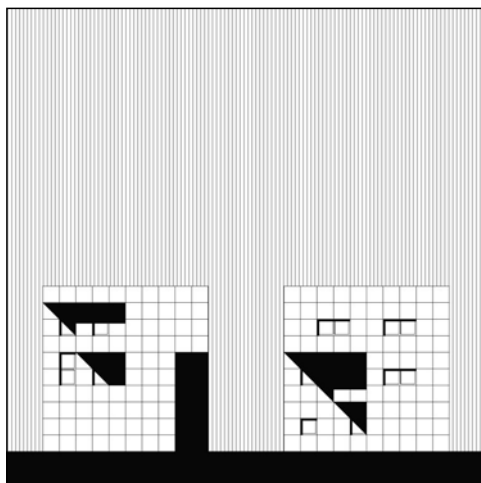
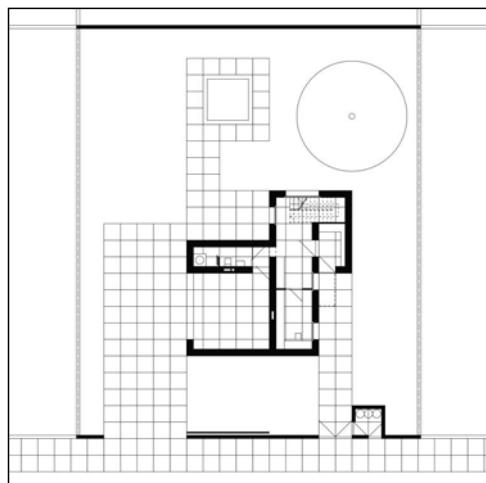
Projekt ma przedstawiać plan sytuacyjny z cieniami w skali 1:500. Plan winien zawierać wszystkie elementy zawarte na dostarczonym podkładzie; a ponadto elementy planu wszystkich działek objętych zakresem opracowania. W zakresie planu sytuacyjnego należy przedstawić propozycję projektu urbanistycznego zespołu mieszkaniowego. Plany wszystkich kondygnacji domu w skali 1:50. Plan przyziemia winien obejmować ogród z elementami małej architektury i zieleni (wysokiej i niskiej); szczegółowość opracowania stosowna do skali 1:50, dotyczy to także niżej wymienionych rysunków. Na planach należy rysować siatki modularne. Opracowanie należy uzupełnić o charakterystyczny przekrój pionowy, skala 1:50. Detal – przekrój pionowy przez budynek w skali 1:20 należy pokazać na oddzielnej planszy Elewacje, skala 1:50. Rysunek perspektywiczny winien prezentować ideę projektu. Należy uwzględnić najbliższe otoczenie budynku (zieleni, małą architekturę, sąsiednią zabudowę). Rysunek aksonometryczny z siatką modularną, skala 1:50. Projekt można uzupełnić dowolną planszą ilustrującą jego ideę.

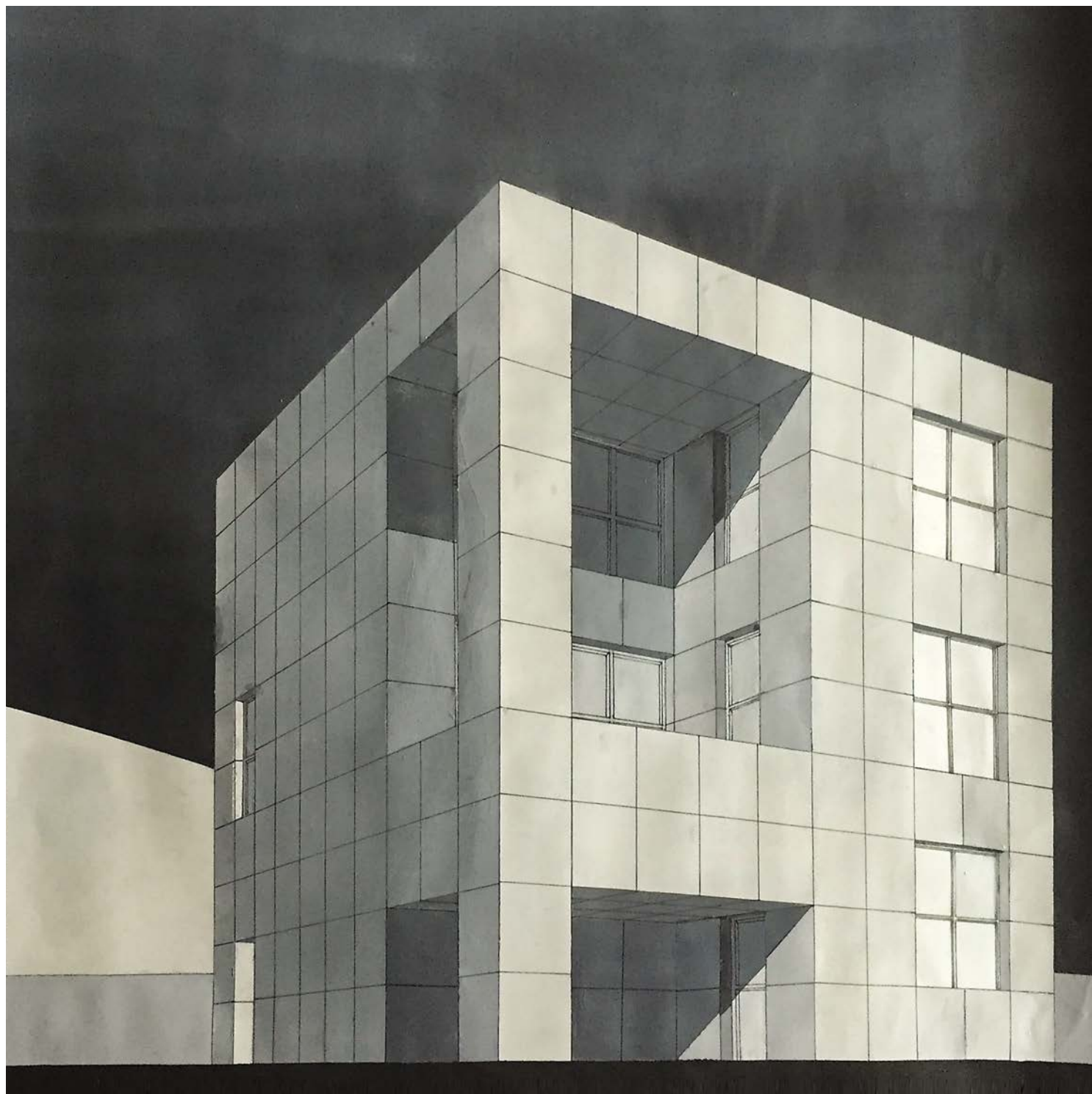
The course introduces architectural and urban design of housing in the form of an architectural composition of a small structure in certain spatial conditions. The design method is exemplified by a single family house including functional solutions of a small structure, technical solutions basics, the basics of single-family housing complex development, design presentation and development, theoretical justification of an architectural concept and a technical description of a design.

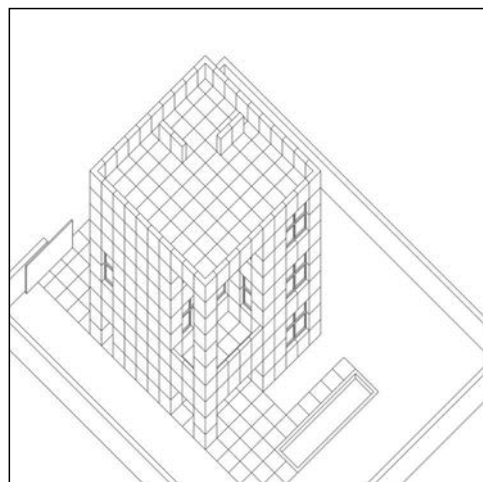
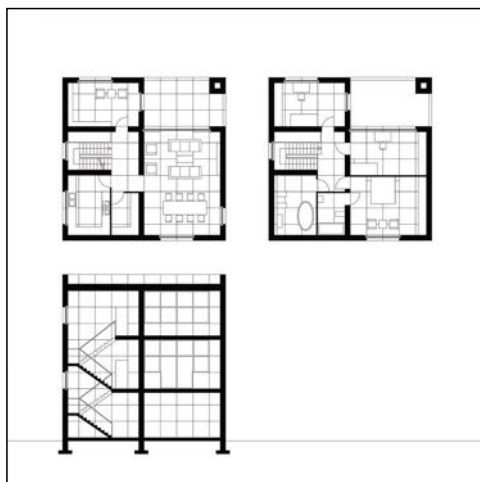
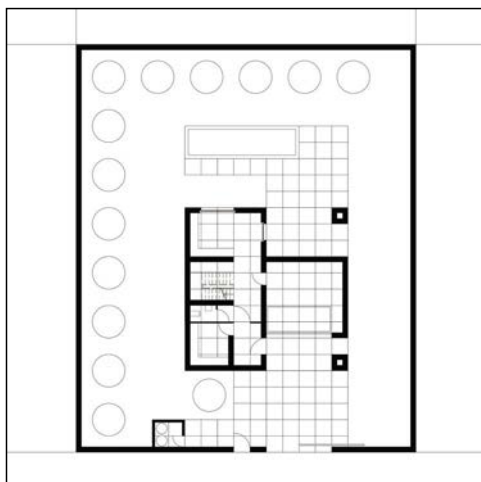
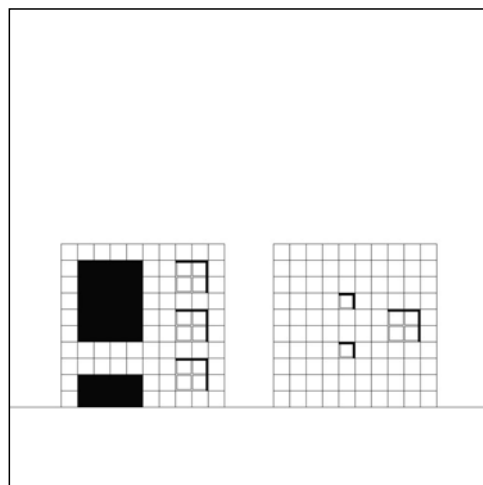
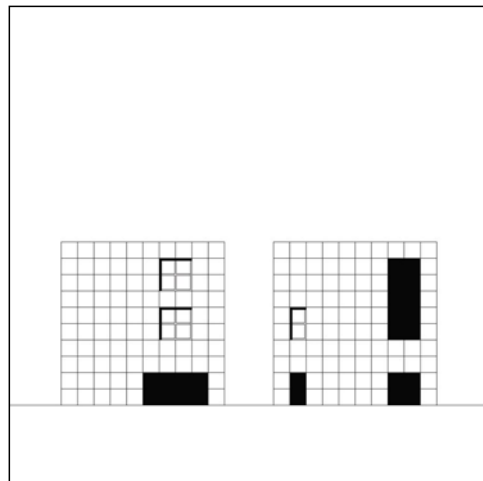
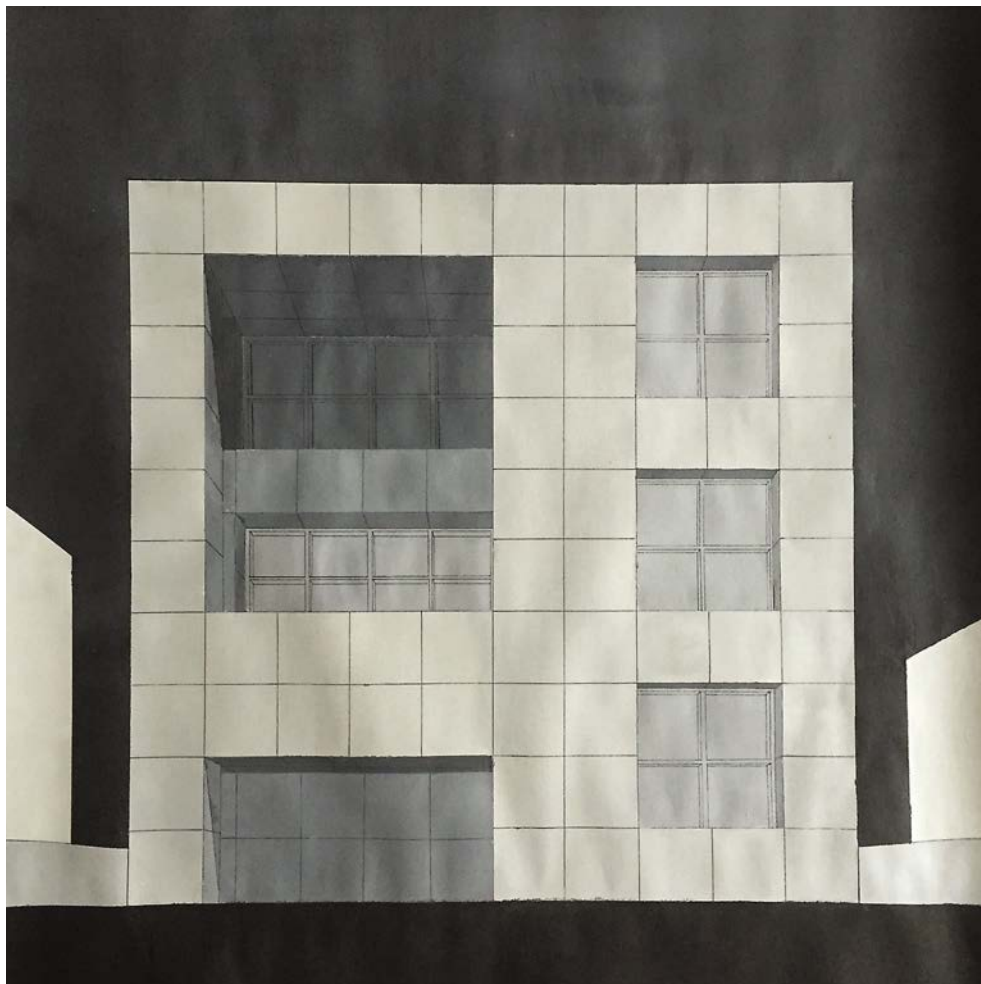
Students are required to design a single-family, detached house situated on a plot in a theoretical location. The location of the house on a plot is determined by the type of a 12.0x12.0x12.0 m spatial module consisting of 1.2x1.2x1.2 m elements, determining the maximum building volume. The designed building can occupy the entire space of the theoretical module or a part of it; no element of the house can exceed the limit of this space. The scope of the design also includes site development plan presented in the design outline.

The design should present a site plan with shadows in a 1:500 scale. The plan should contain all the elements included on the submitted design outline; and additionally elements of the plan of all the plots covered by the scope of the development. As part of the site plan students must present a design proposal of an urban housing complex. The plans of all the storeys of a house in a 1:50 scale. The ground floor plan should include a garden with small architecture elements and green (high and low); the detail of the development appropriate to the 1:50 scale, this also applies to the undermentioned drawings. Modular grids should be drawn on the plans. The development must be completed with a distinctive vertical section, 1:50 scale. Detail – a vertical section of the building in a 1:20 scale must be presented on a separate board. Elevations, 1:50 scale. A perspective drawing should present the design concept. Consideration should be given to the immediate surroundings of the building (green, small architecture, neighbouring buildings). An axonometric drawing with a modular grid, 1:50 scale. The design can be completed with a board illustrating its idea of one's choice.

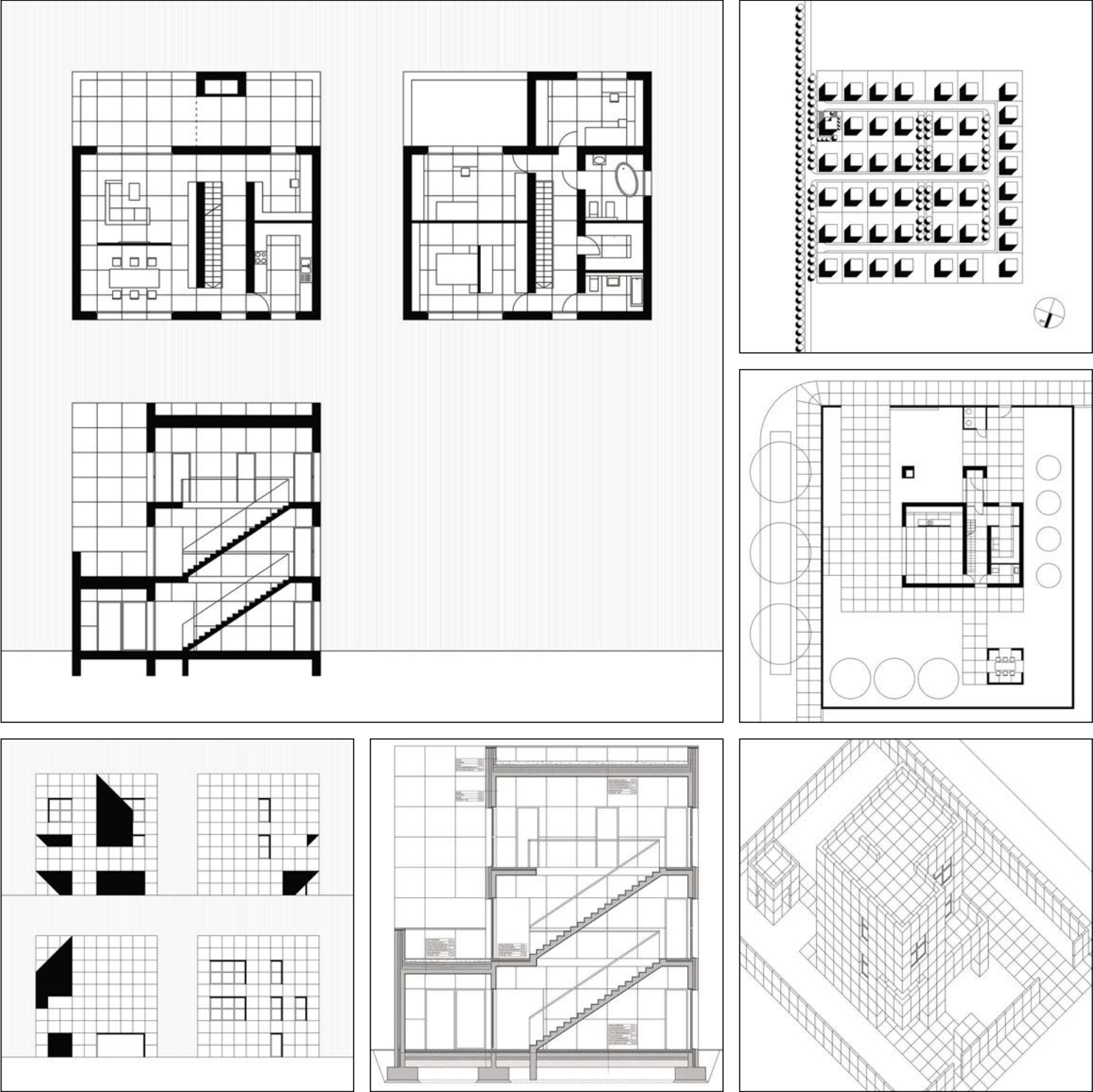


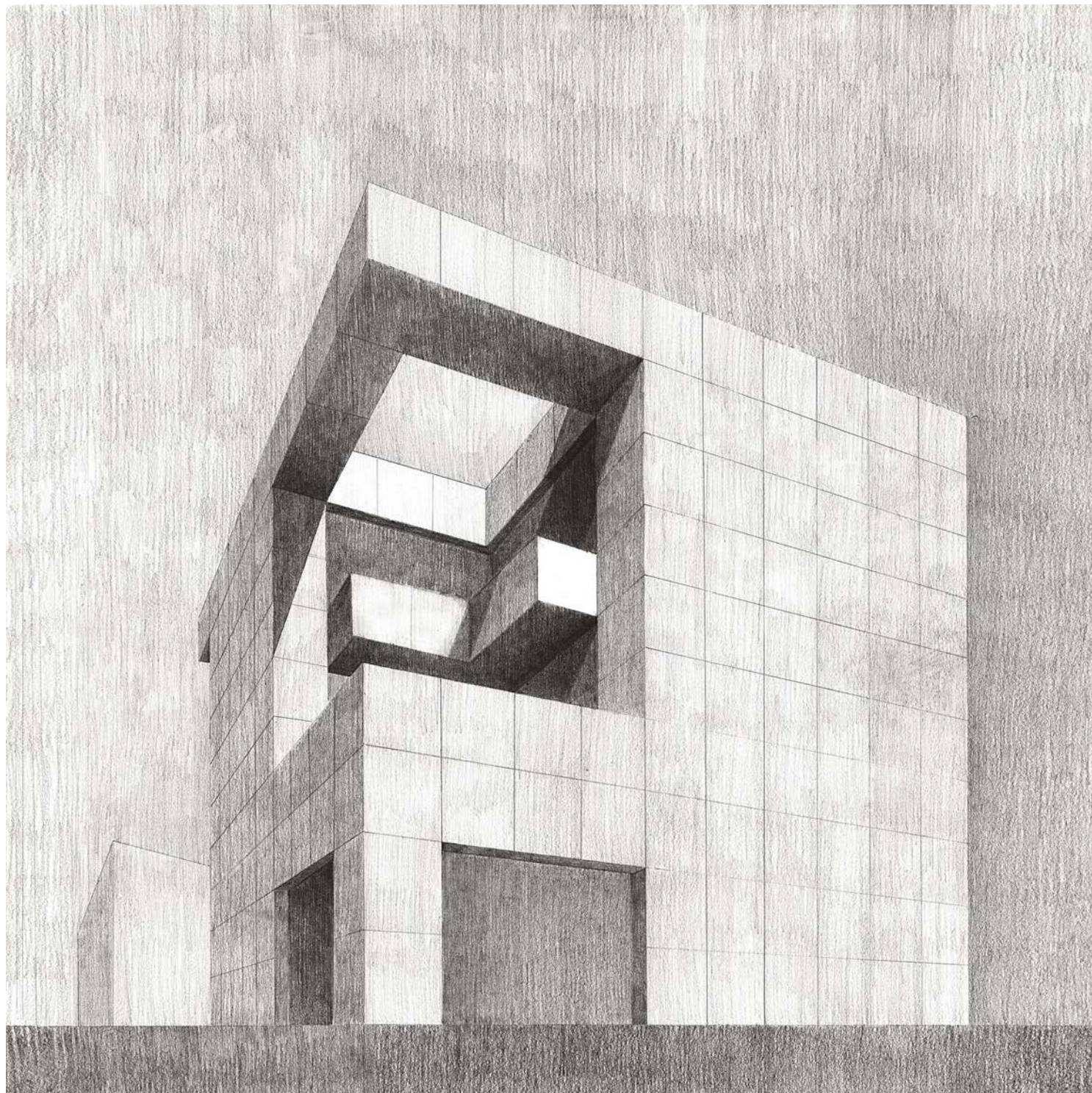


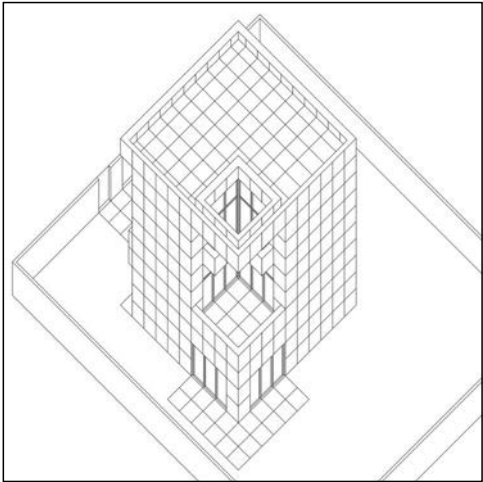
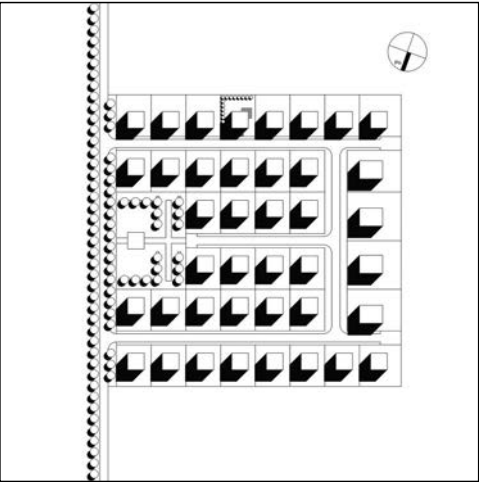
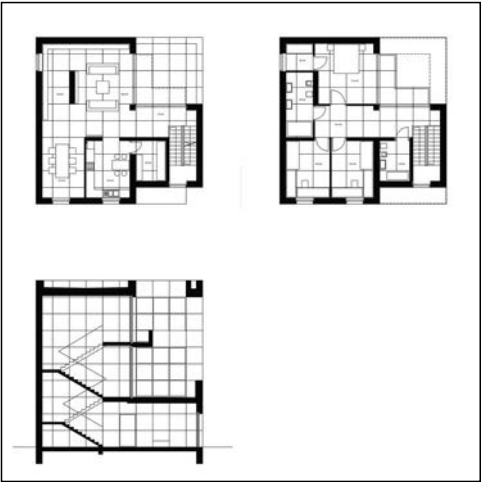
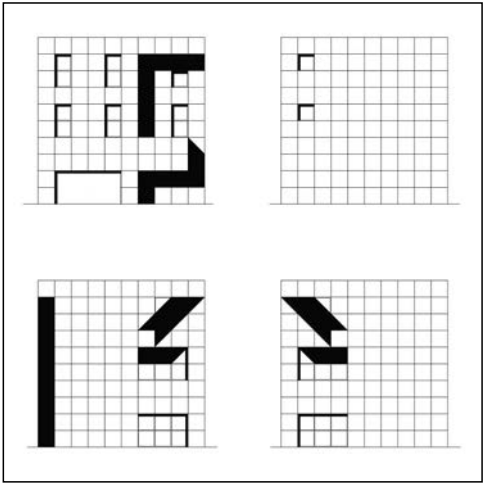
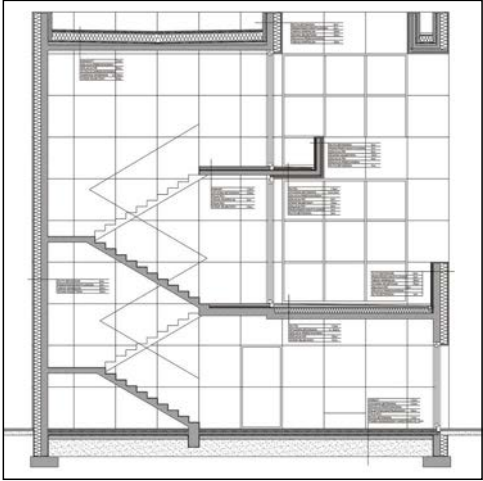
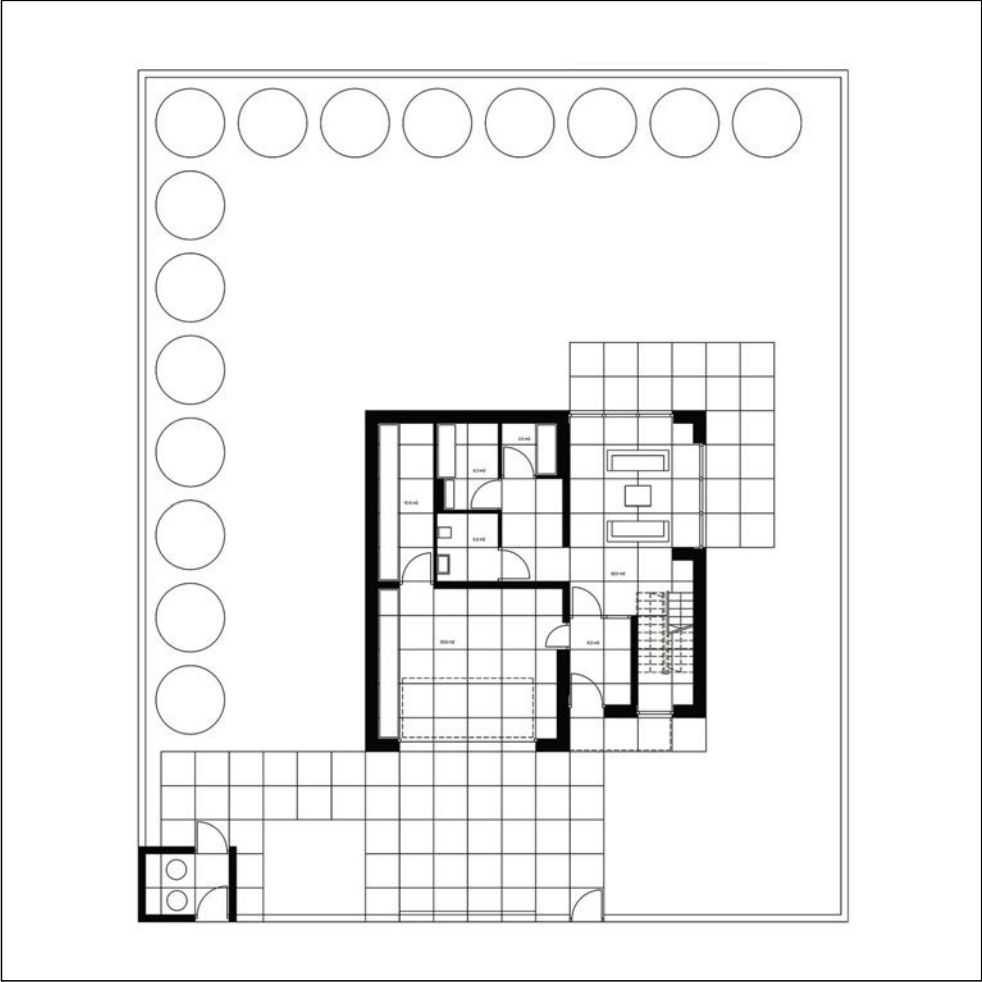


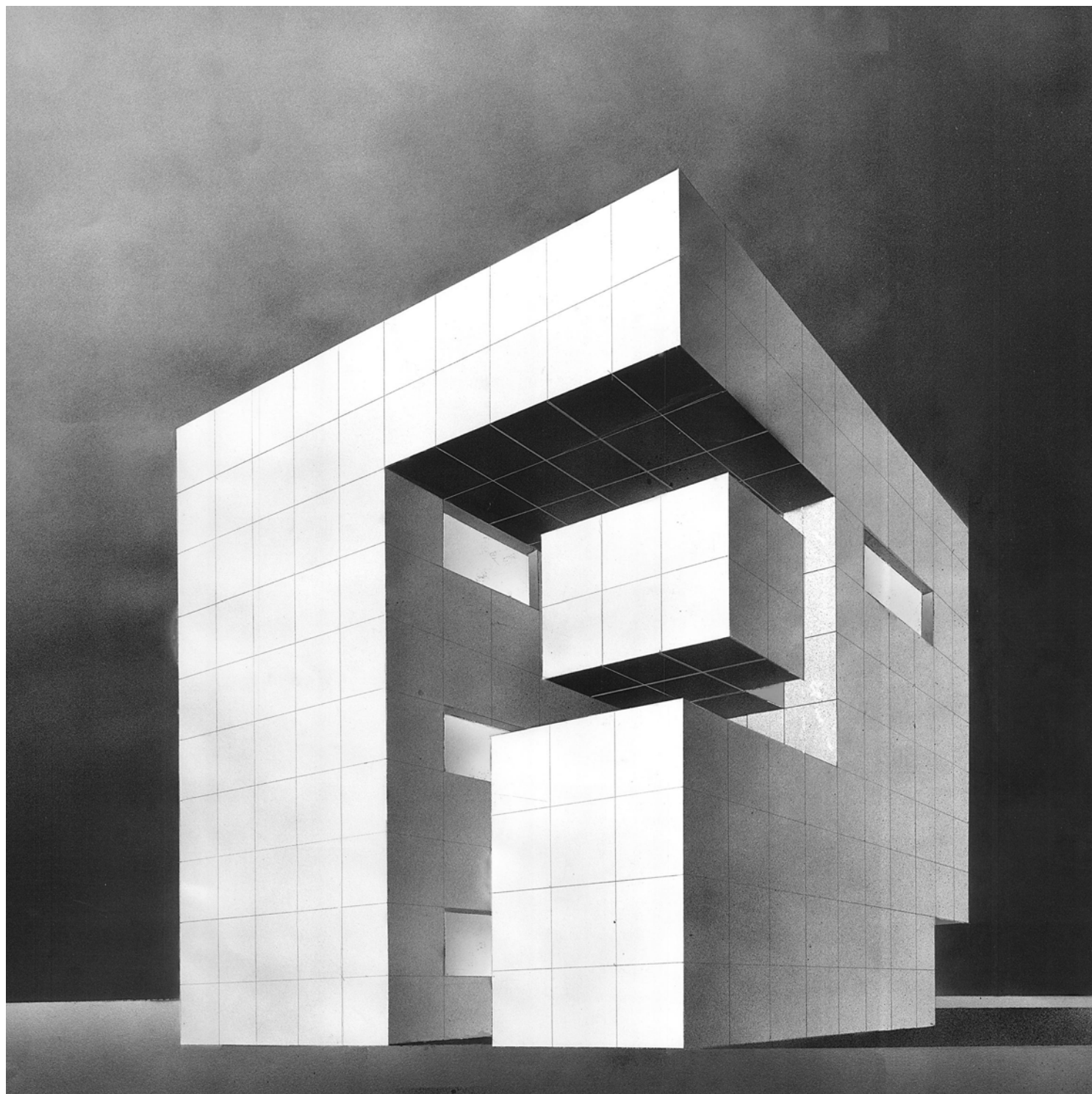


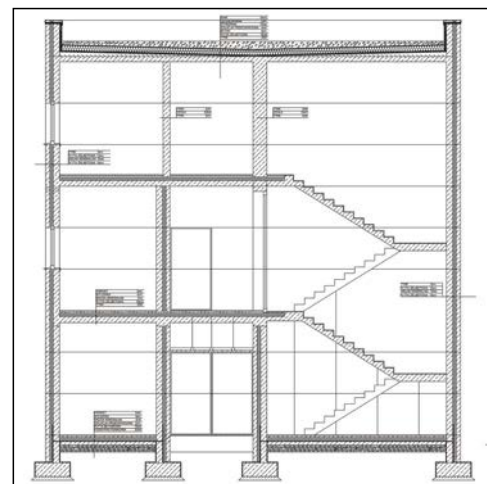
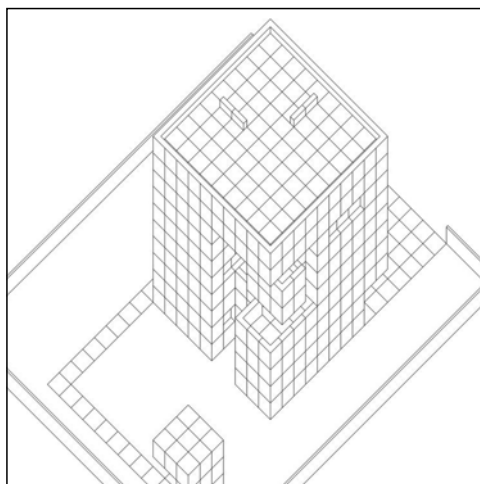
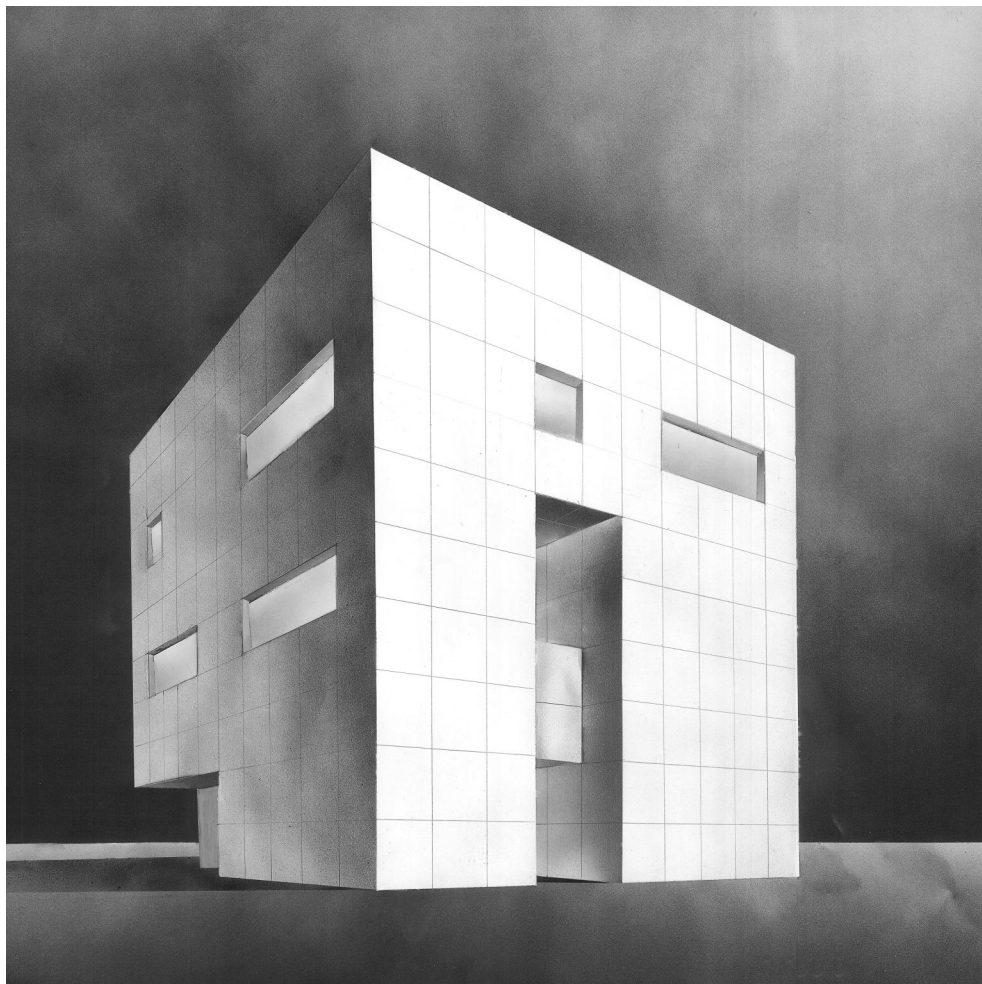
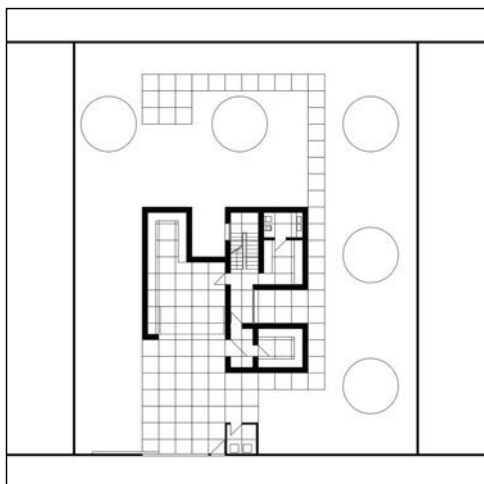
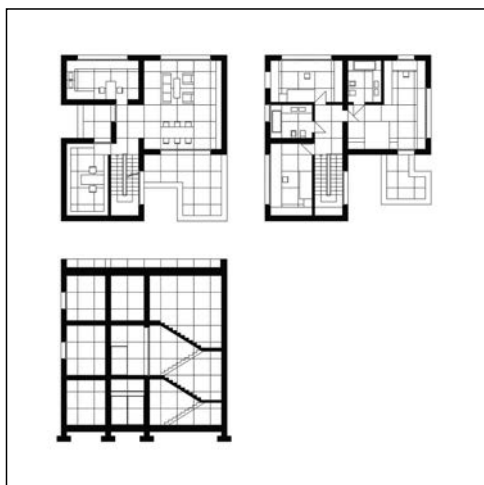
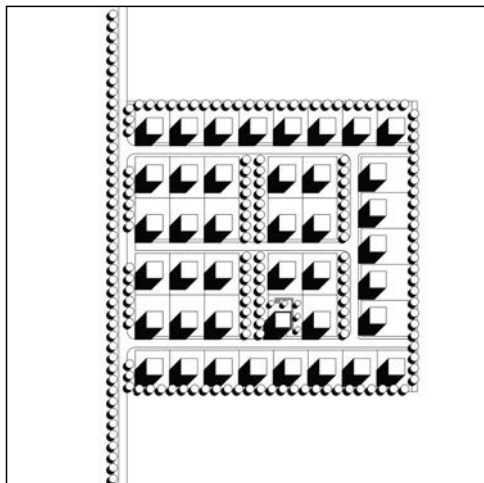






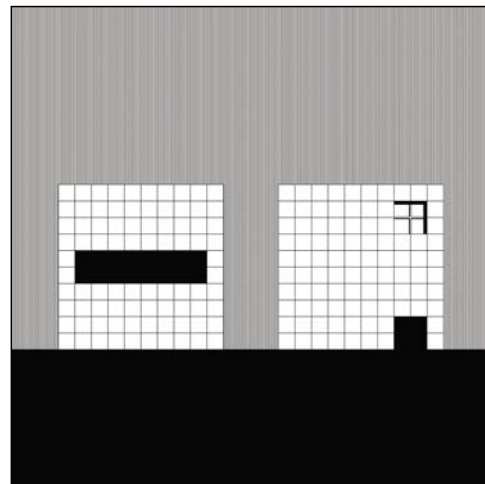
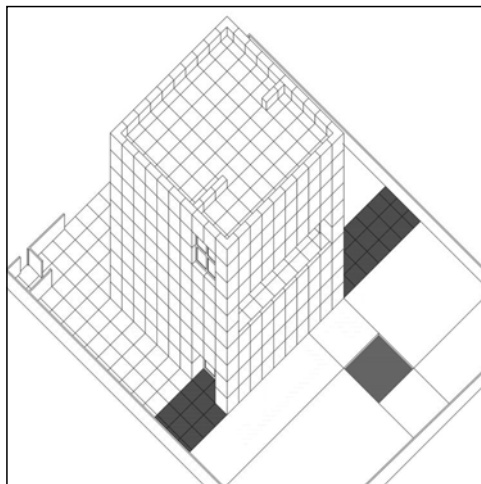
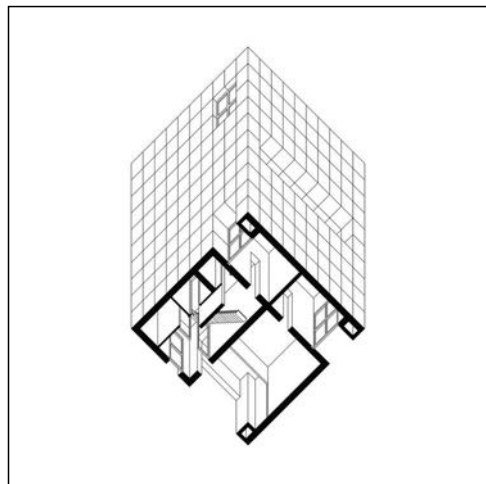
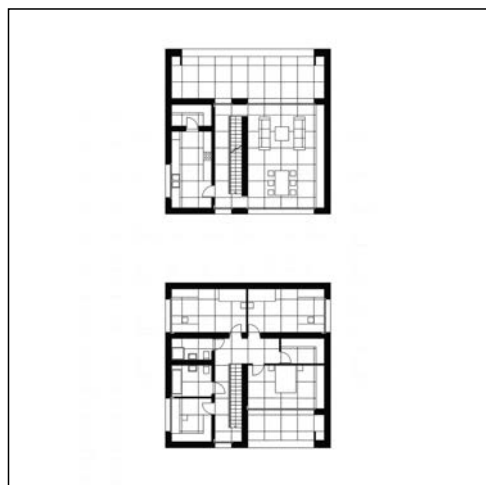
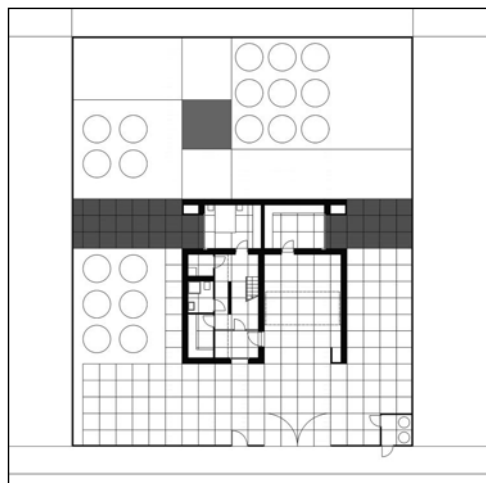


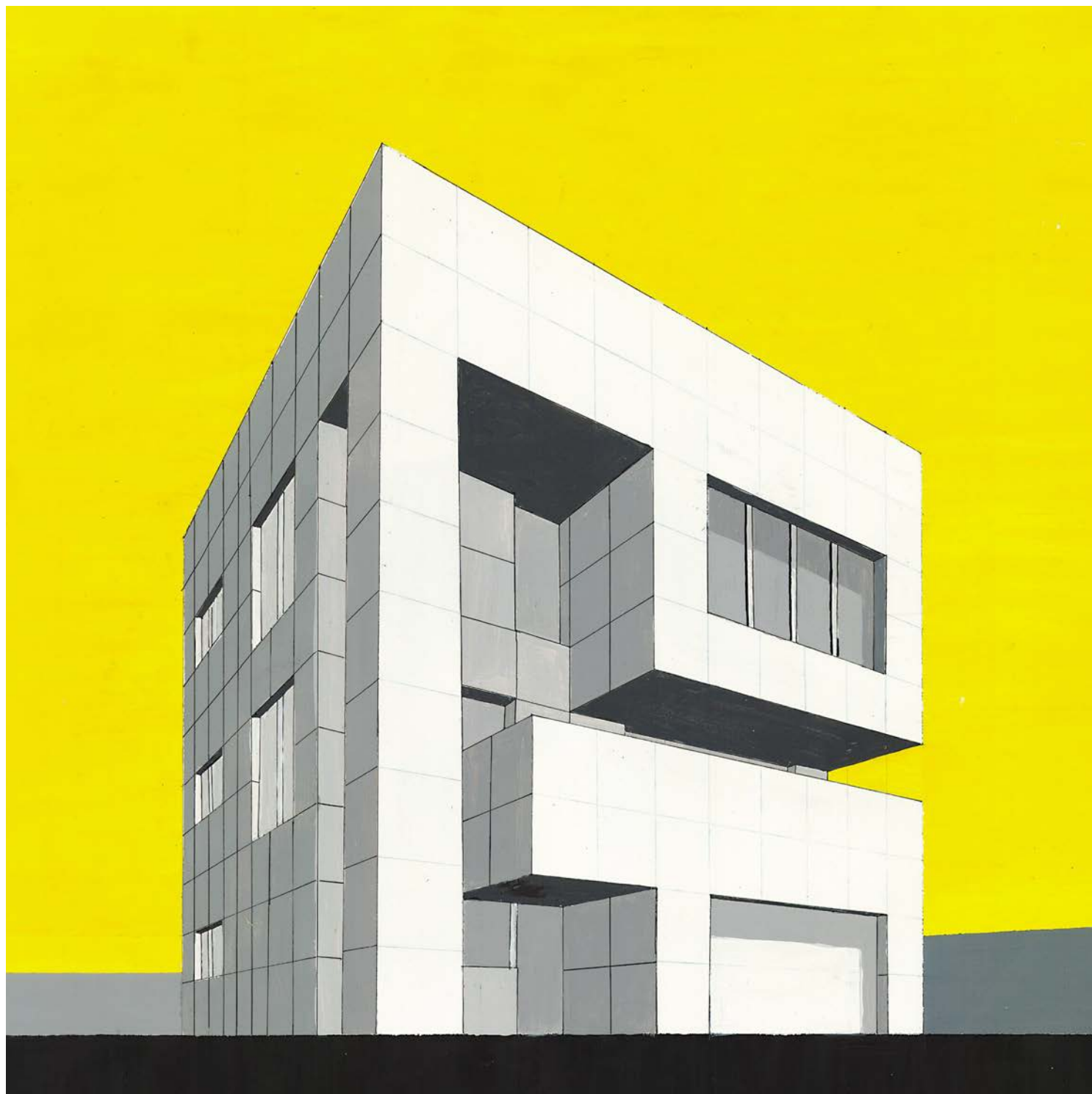


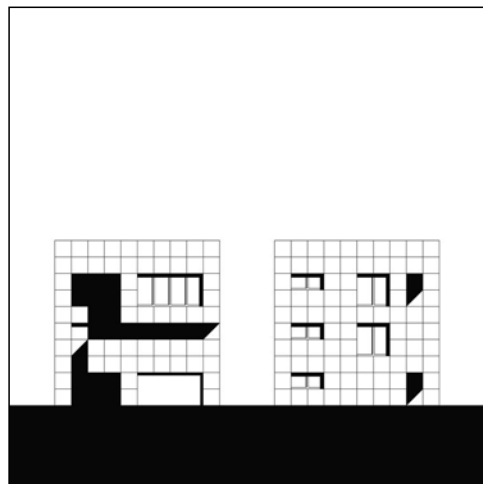
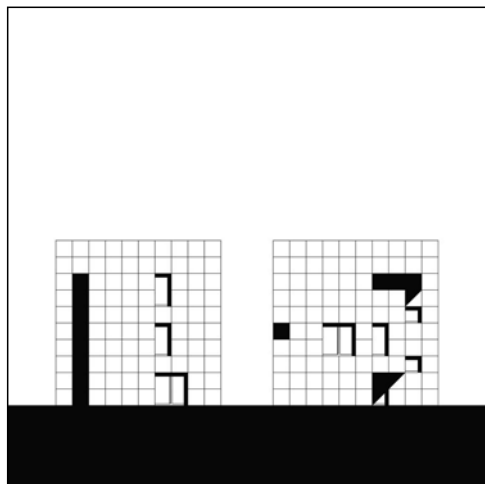
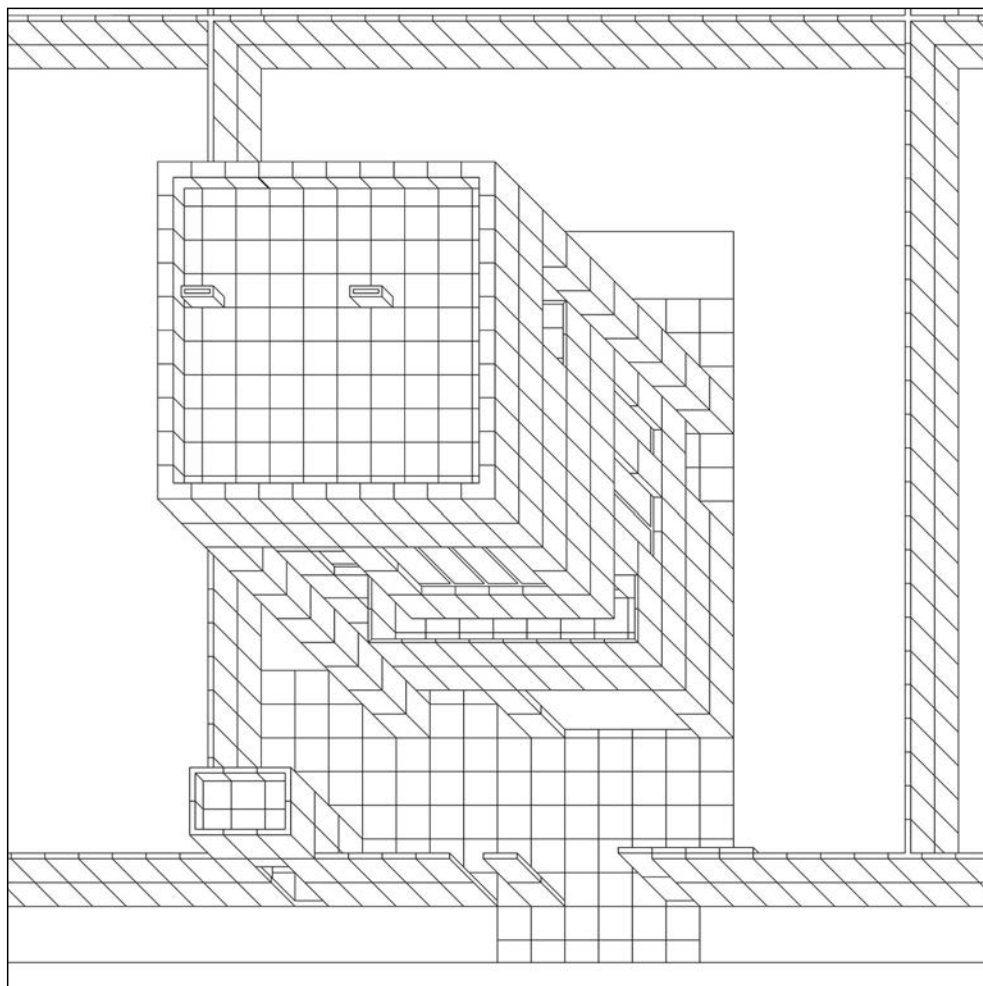
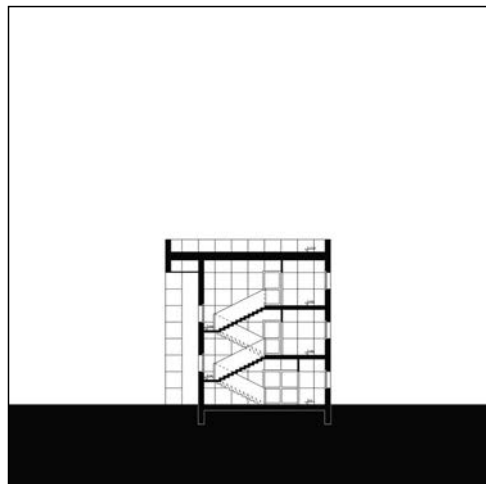
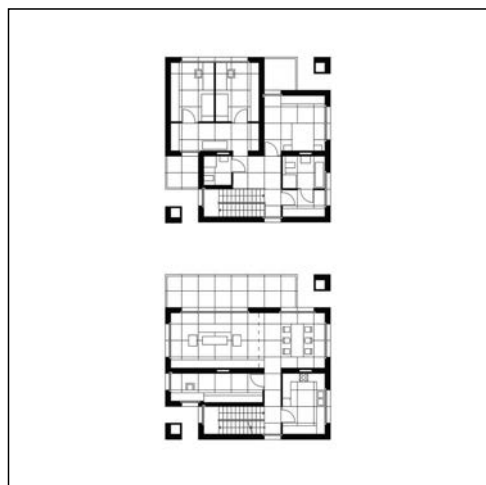
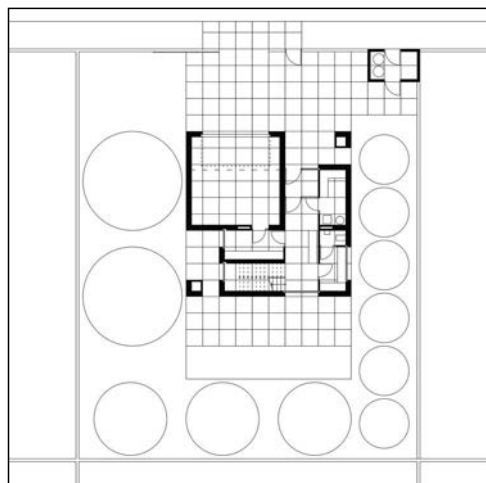


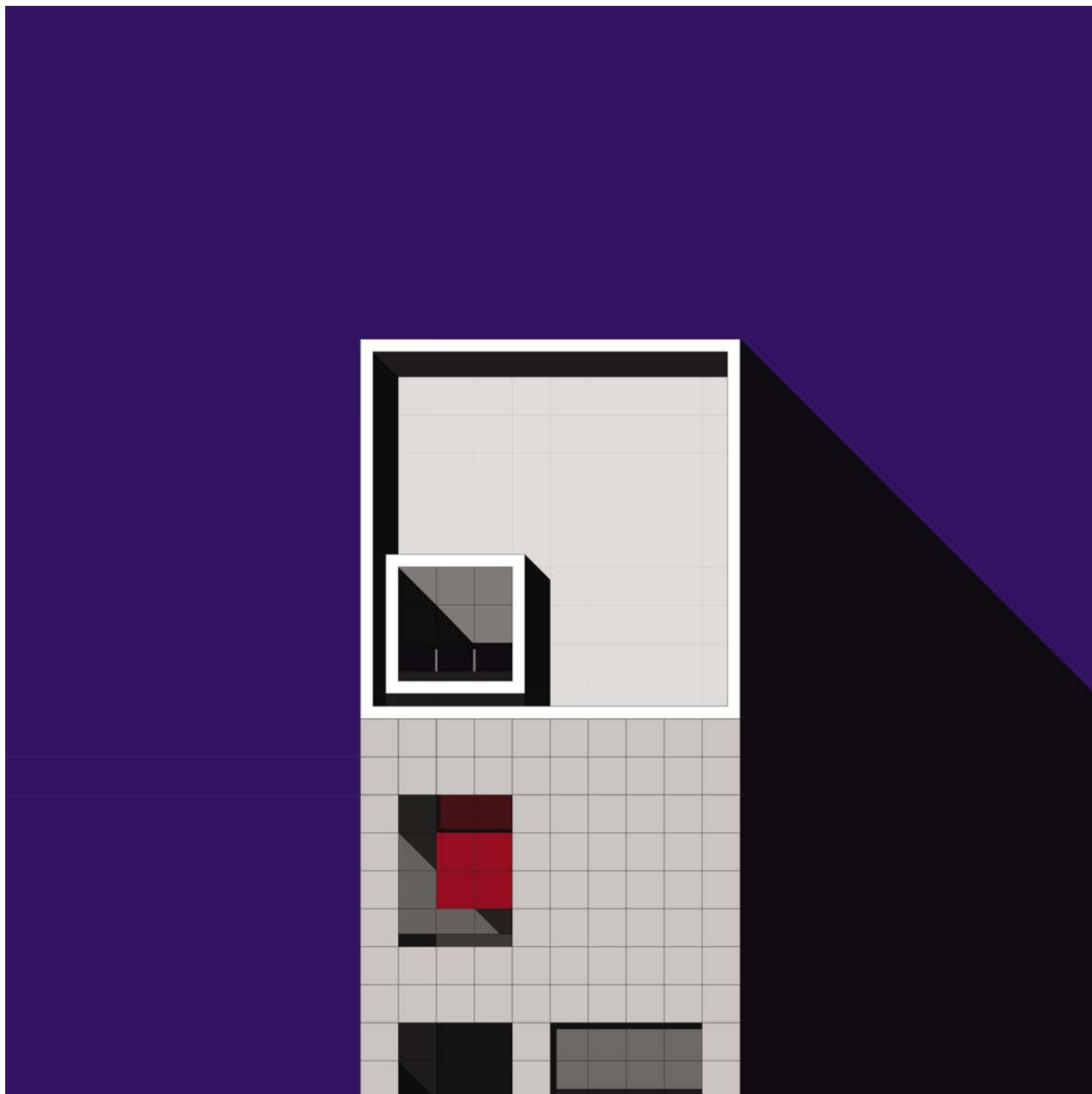
Piotr Lewicki, 2 rok 3 sem., 2015-2016

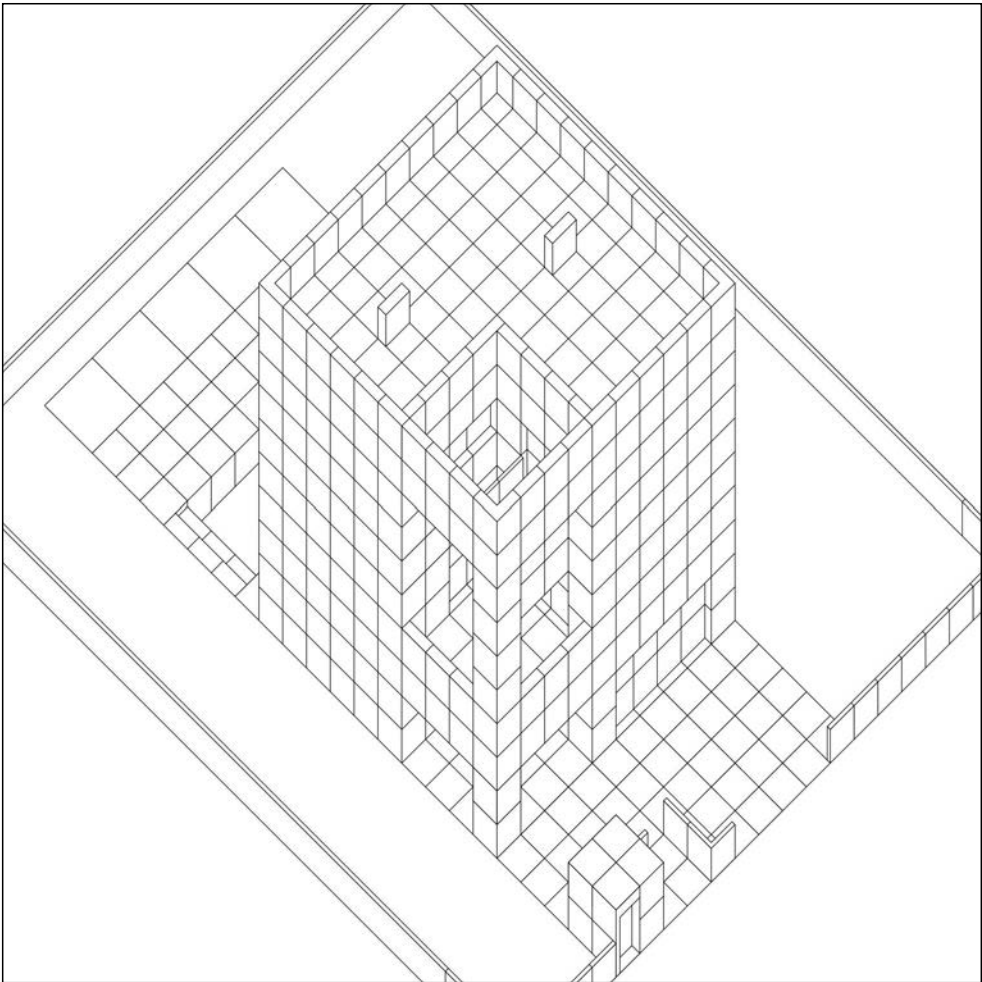
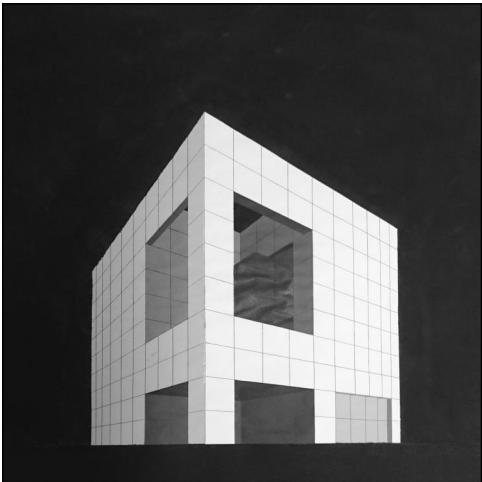
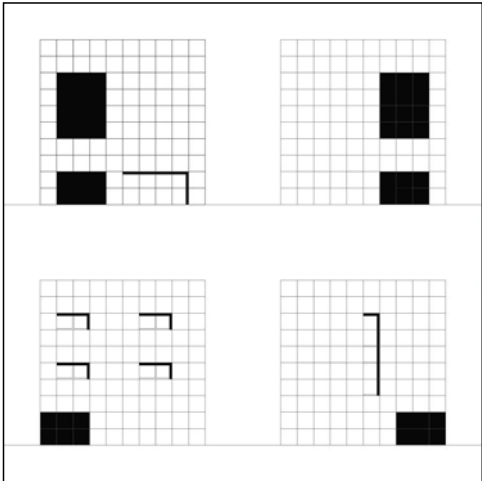
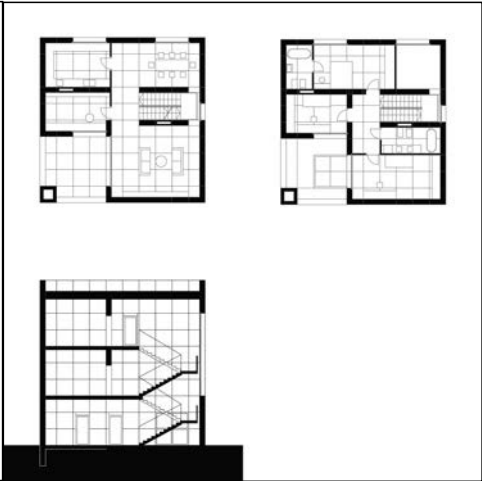
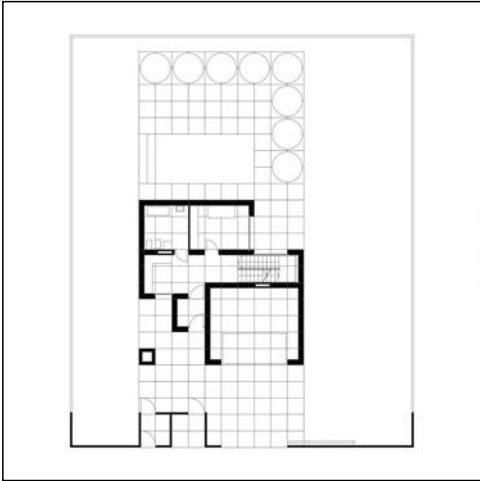
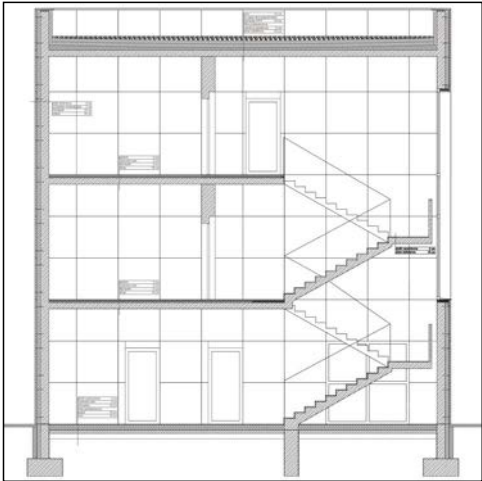


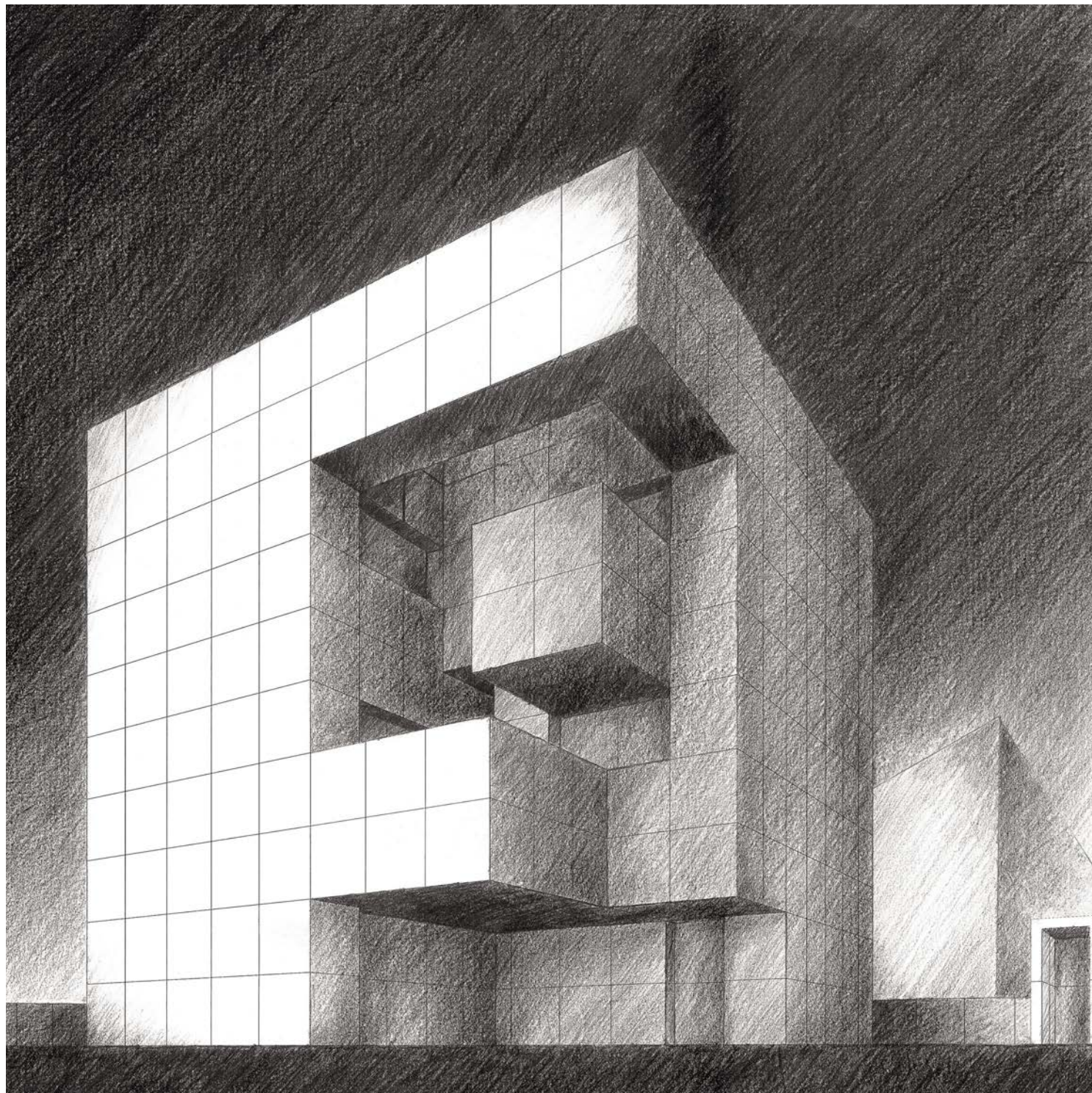


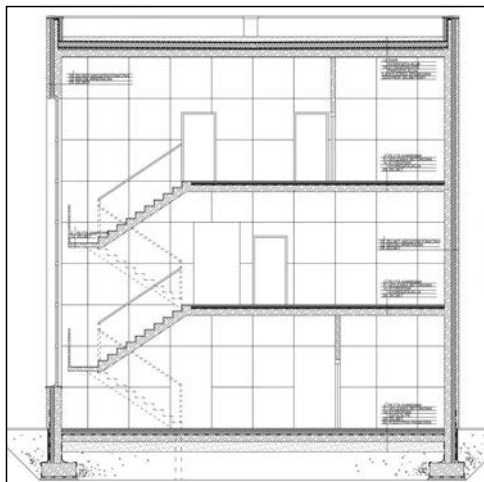
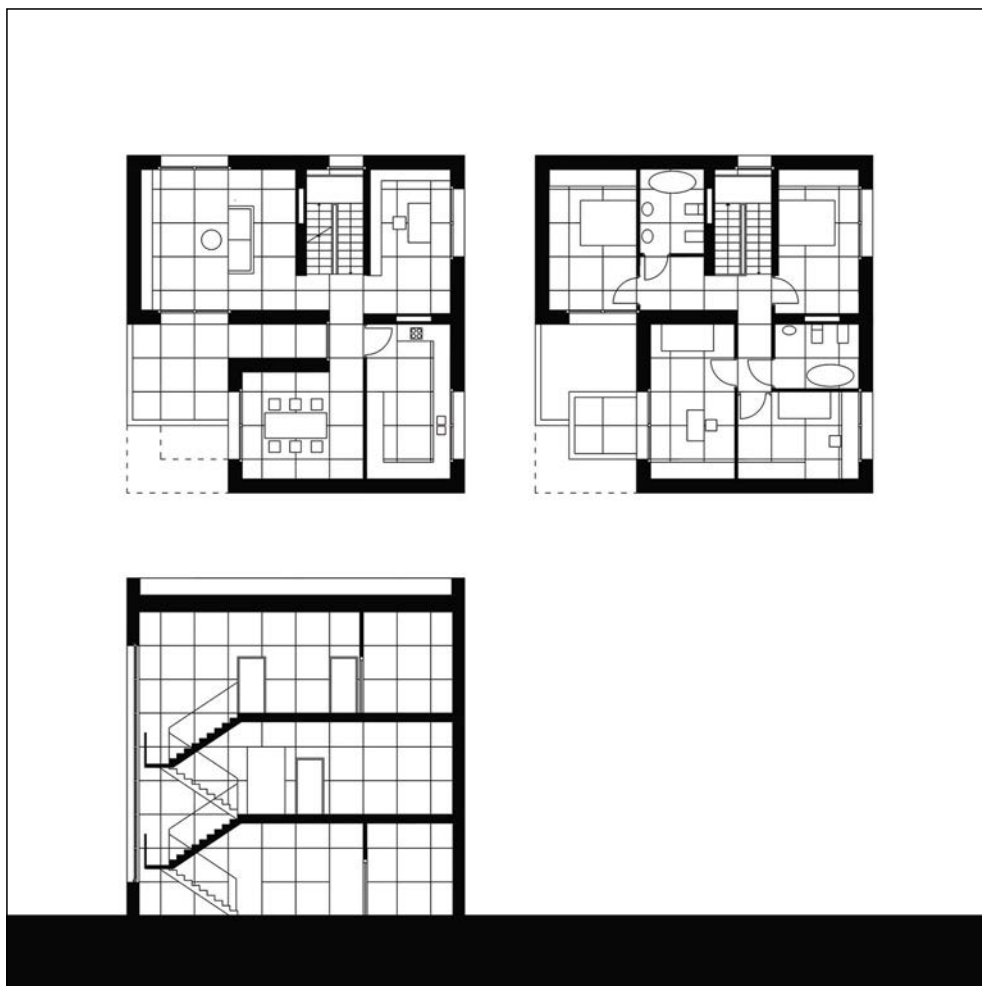
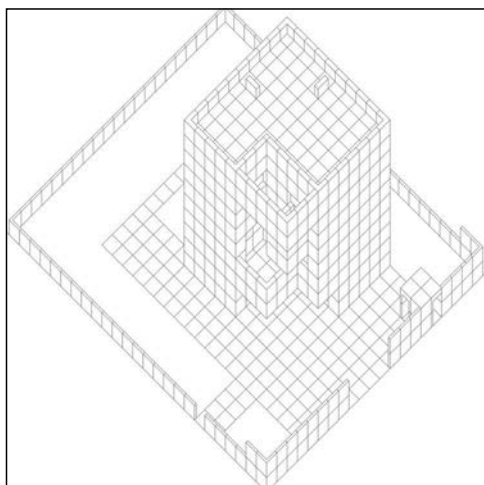
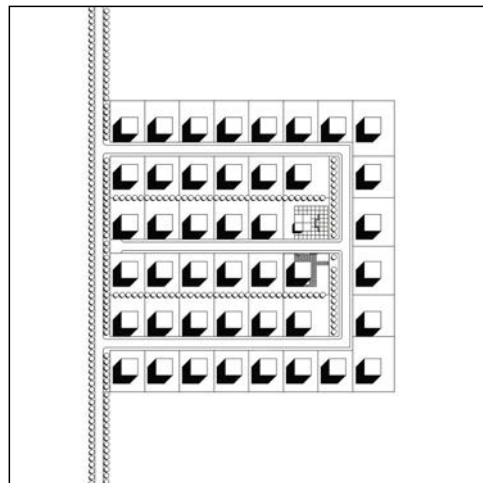
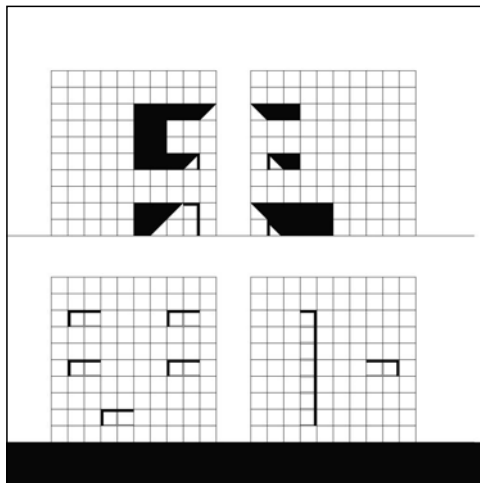
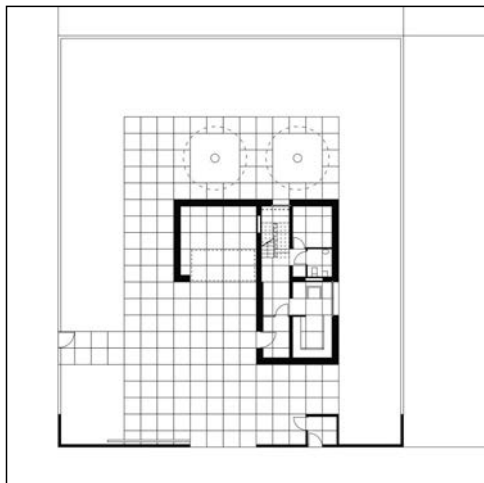




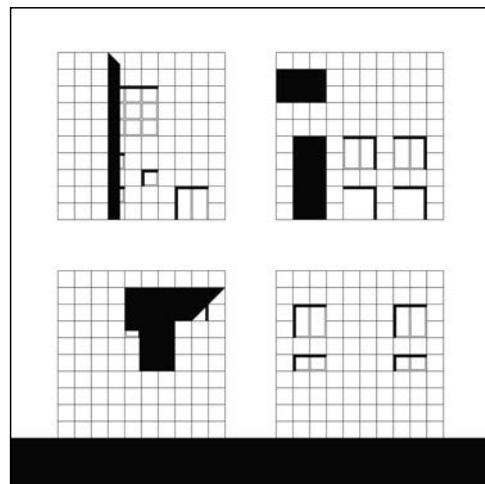
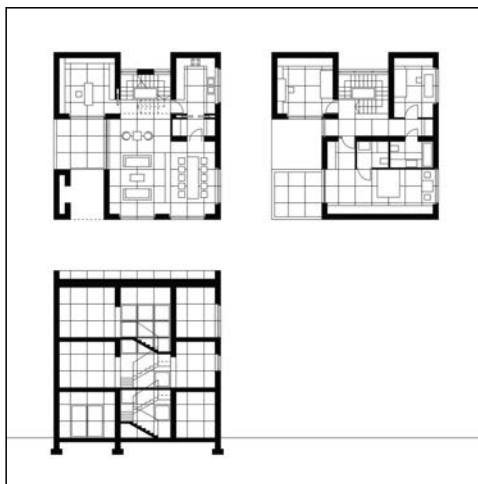
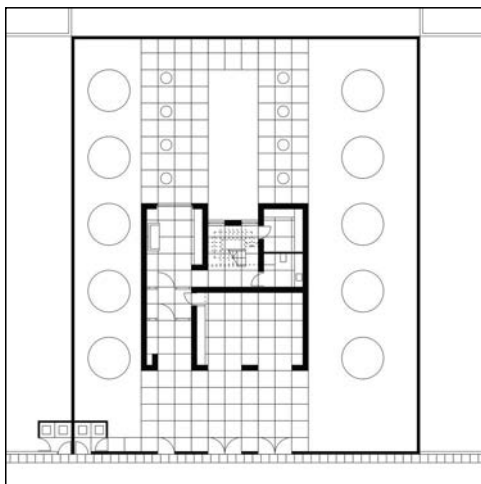
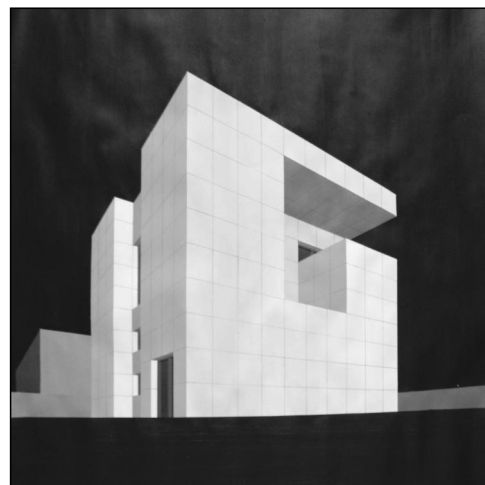
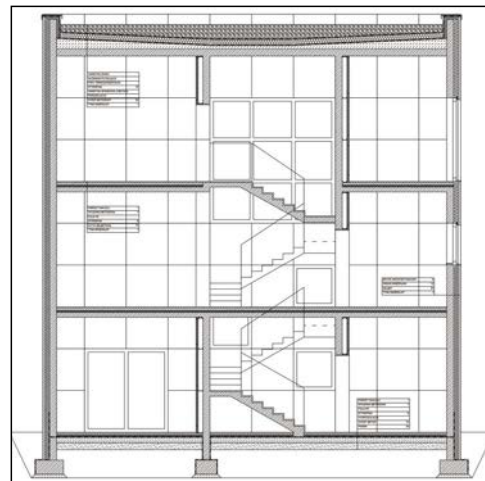
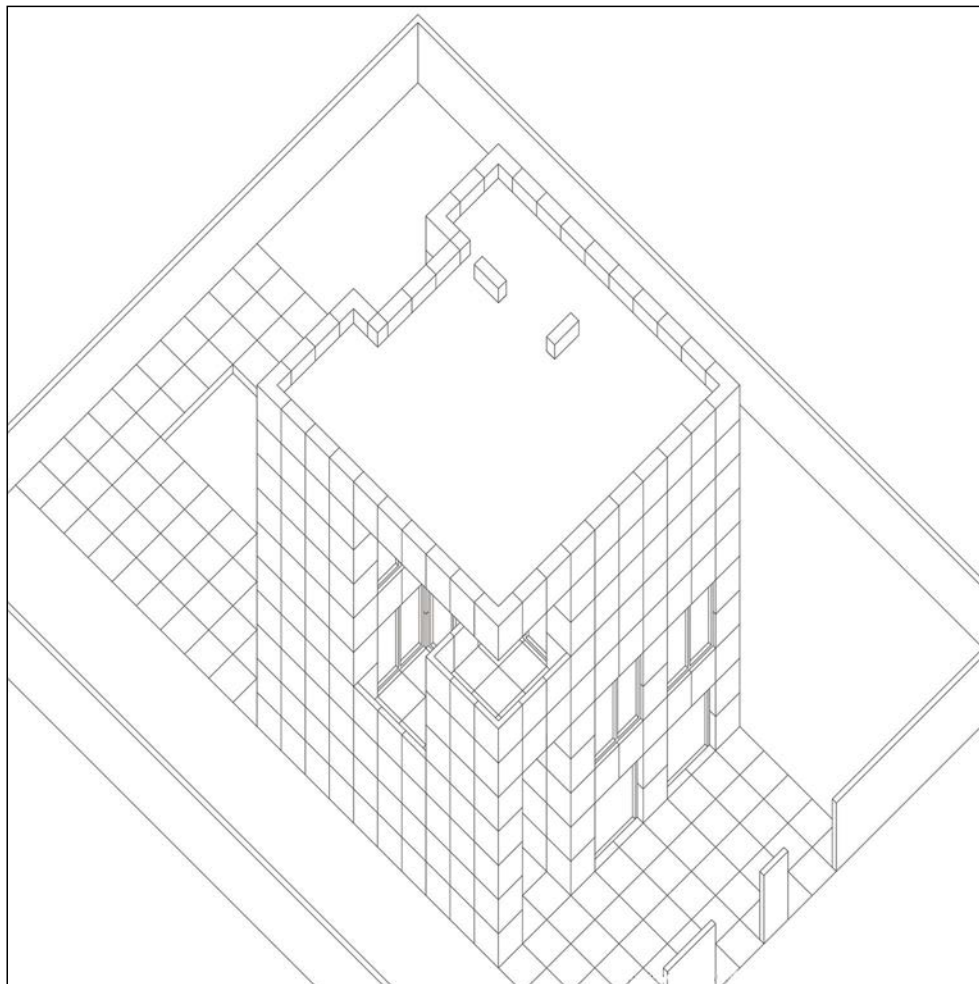














4

Konkurs/Competition

XVII edycja konkursu dla studentów 2 roku 4 semestru roku akad. 2015/2016

Gra brył – Architektura betonowa – Dom w krajobrazie

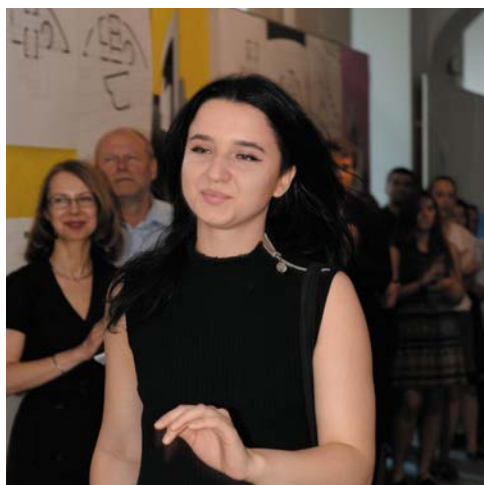
The seventeenth edition of the competition for students in Semester 4 of Year 2 in 2015/16

Play of Solids – Concrete Architecture – House in Landscape

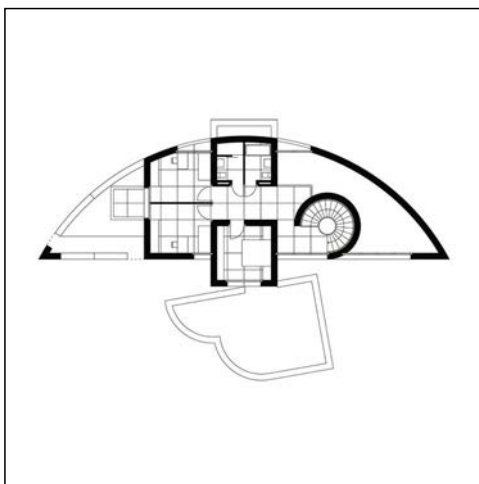
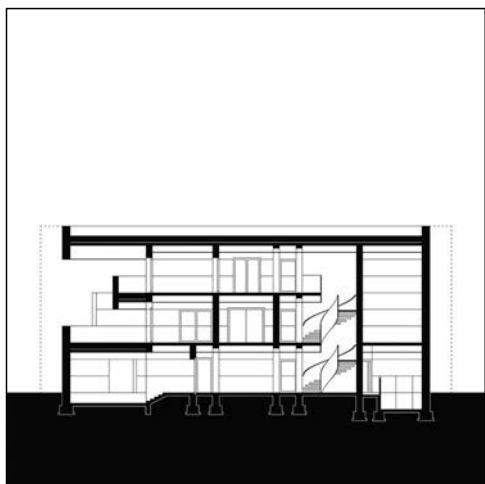
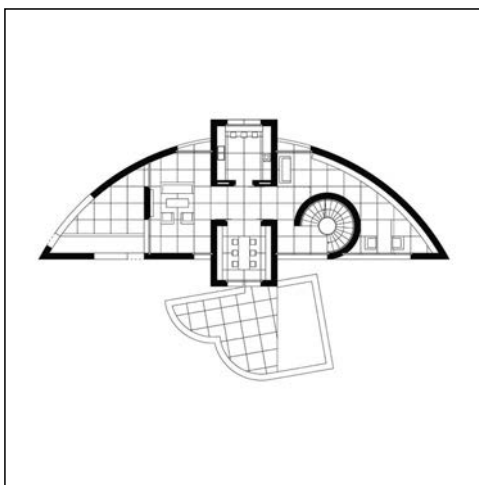
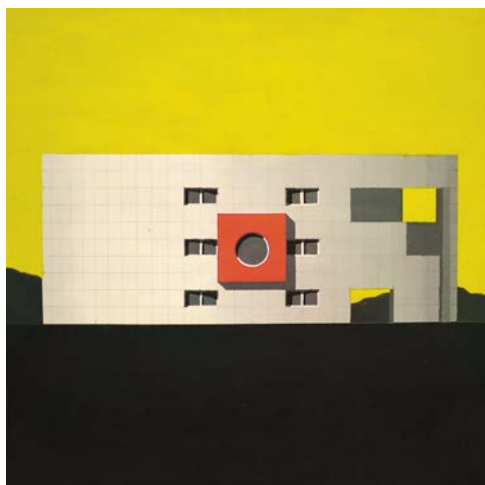
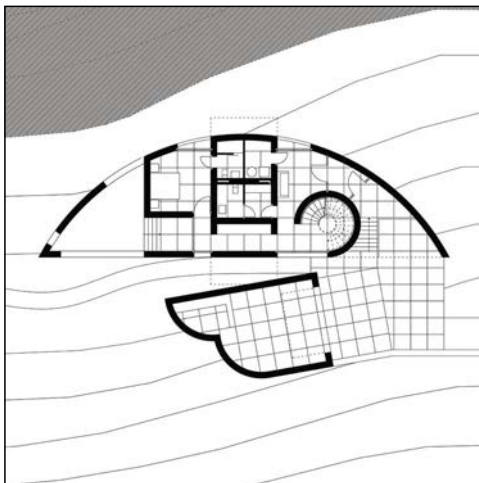
Współorganizatorem konkursu i fundatorem nagród jest Stowarzyszenie Producentów Cementu/

Co-organizer and sponsor of the contest prize is the Polish Cement Association

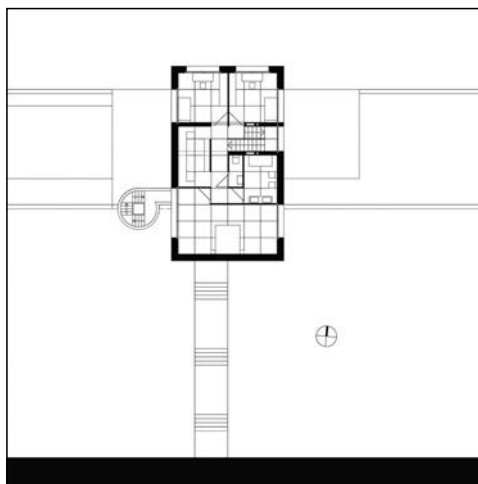
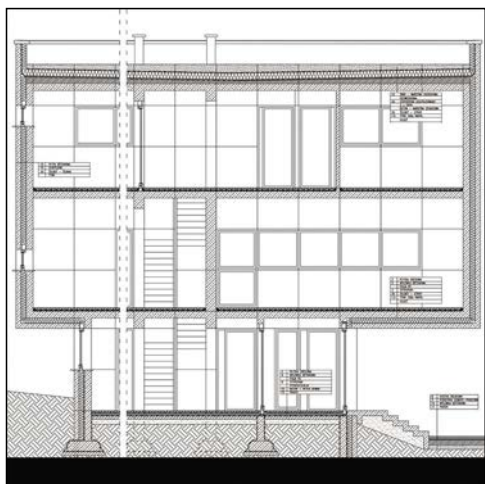
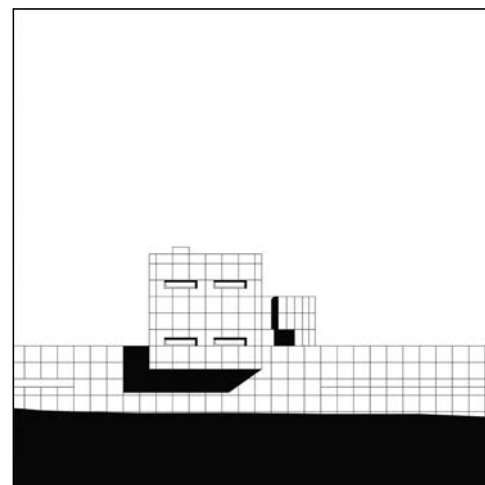
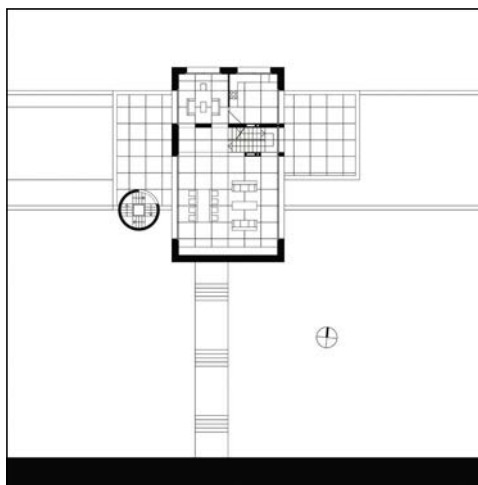
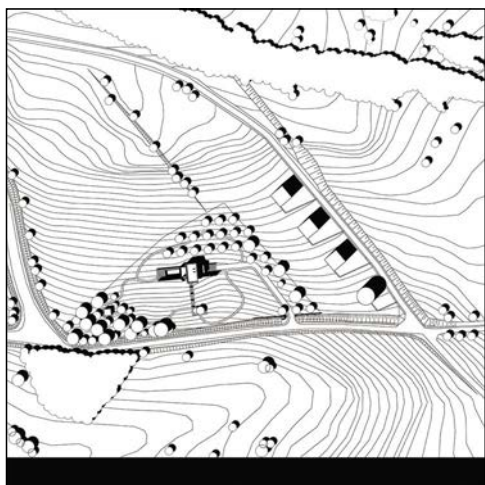
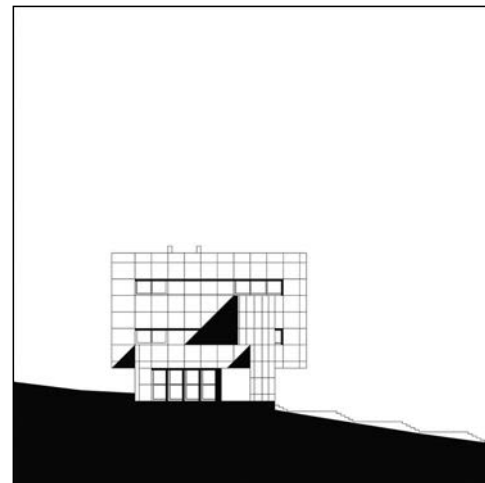
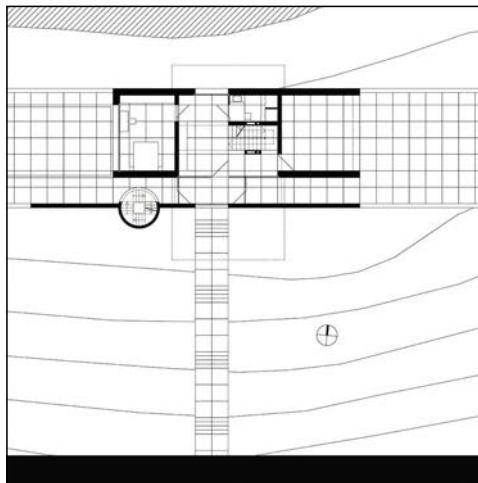
143





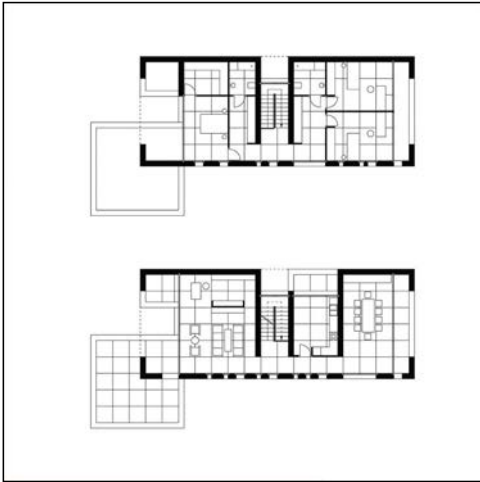
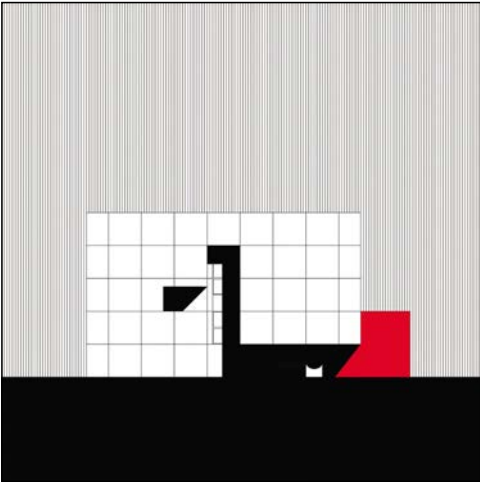
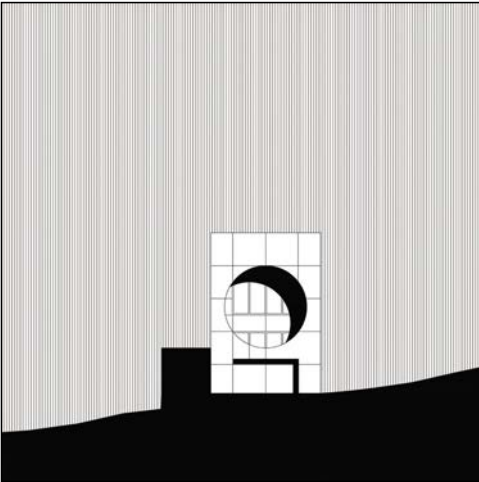
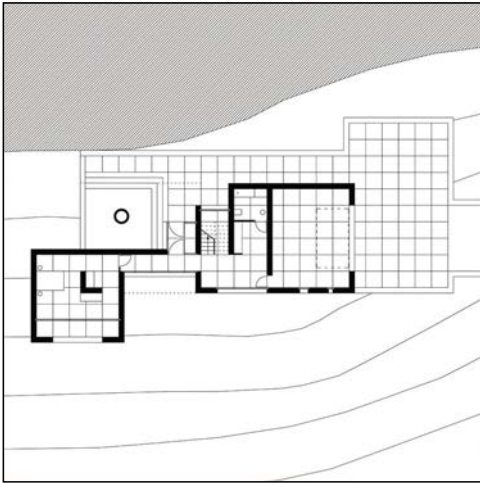
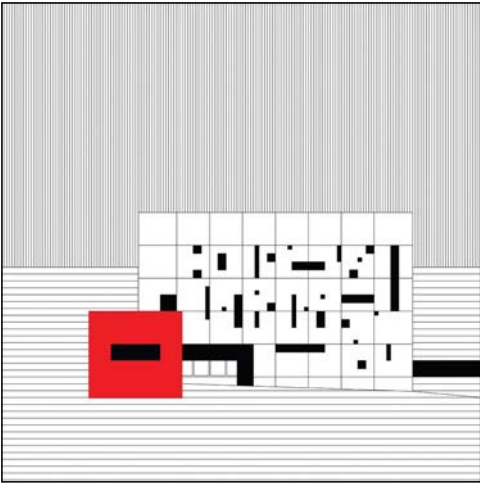
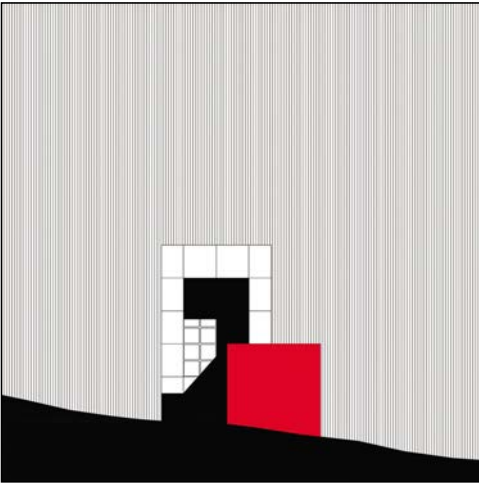
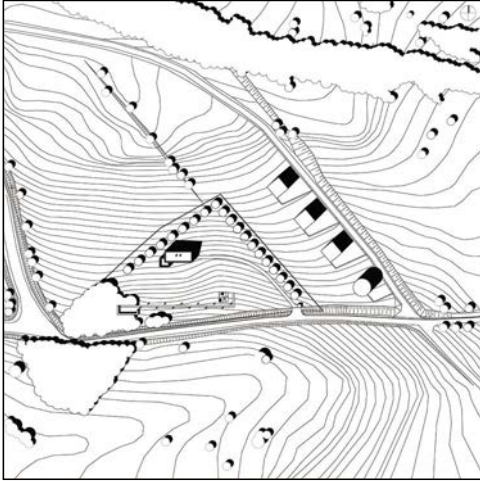
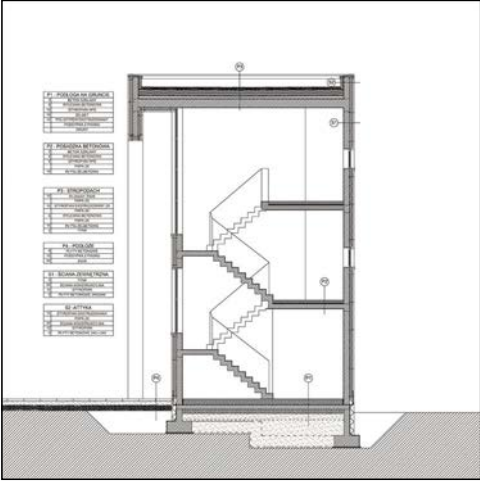
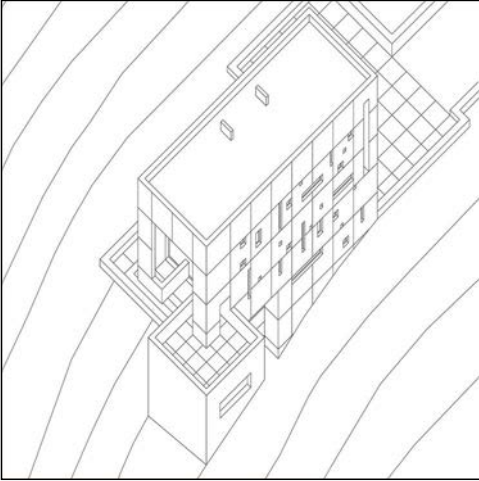




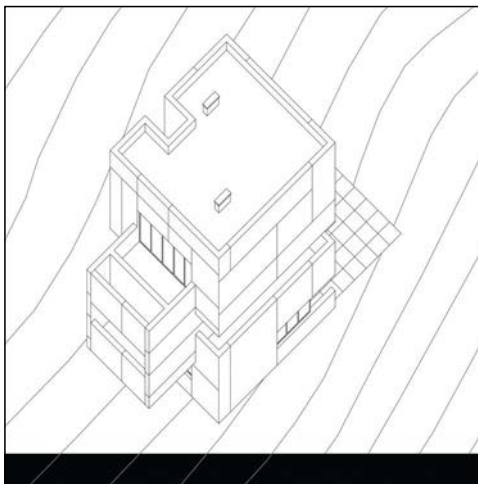
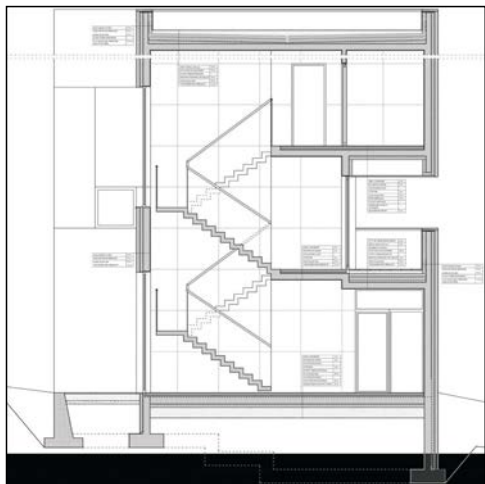
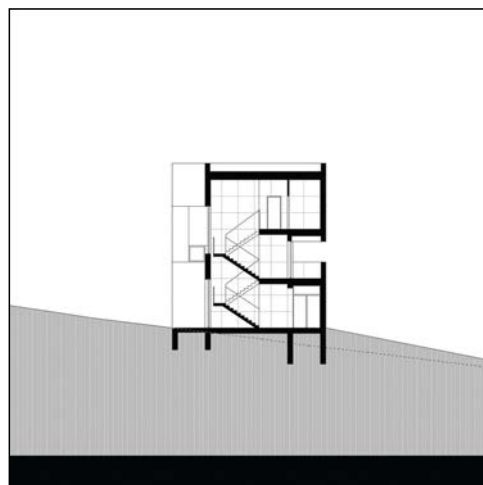
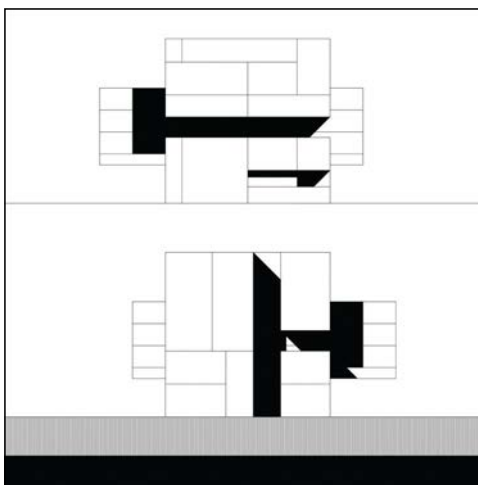
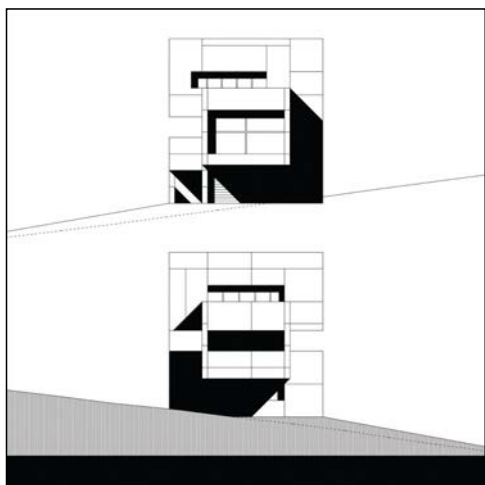
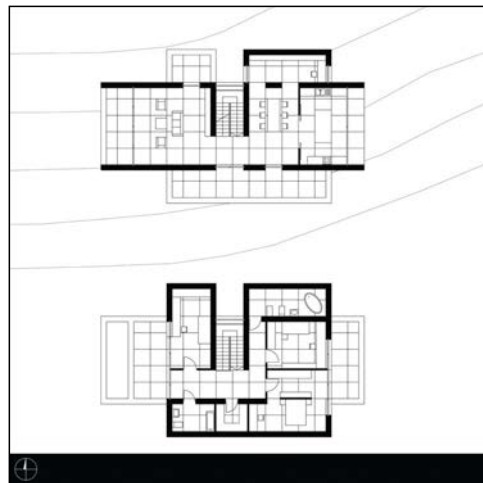
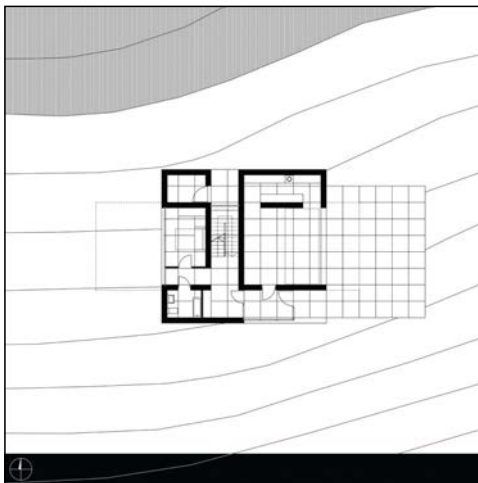


Aleksandra Kubacka, 2015-2016
Nagroda/Prize

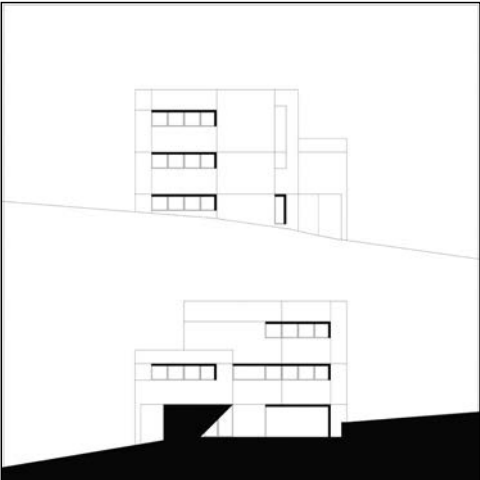
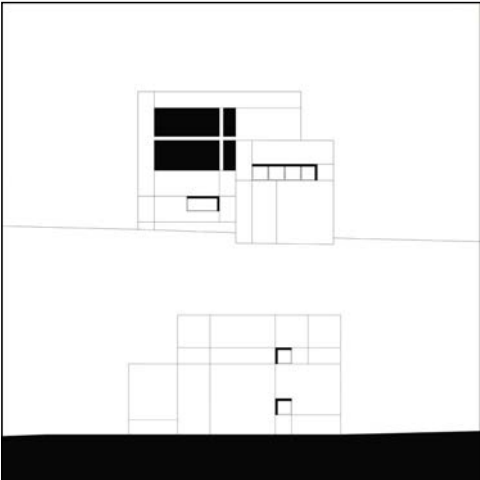
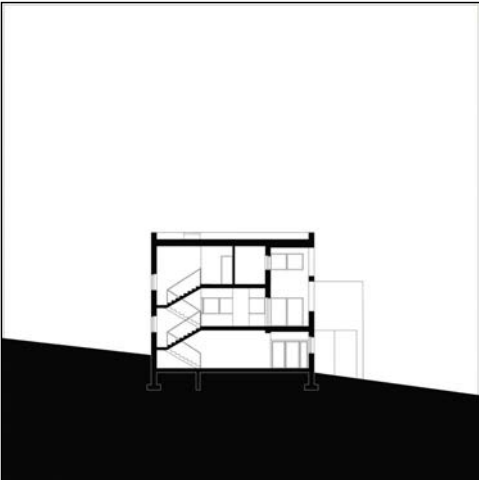
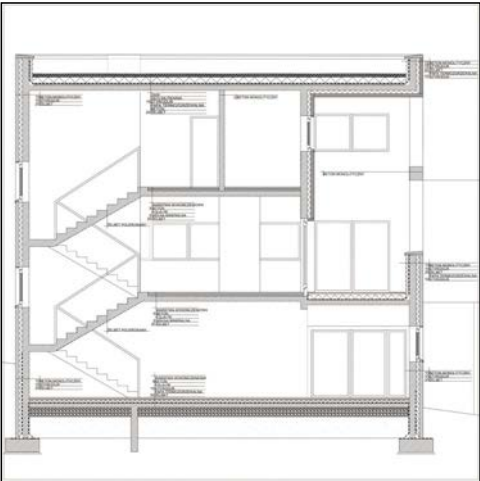
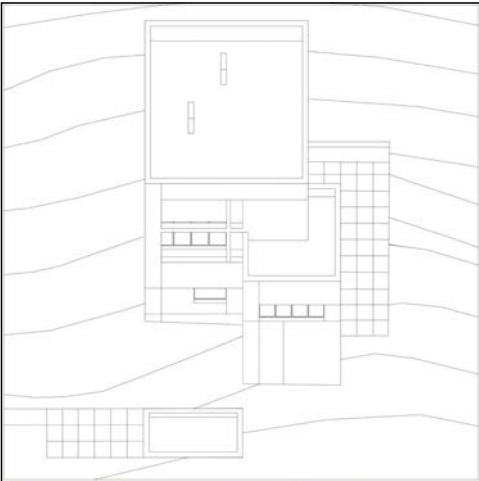
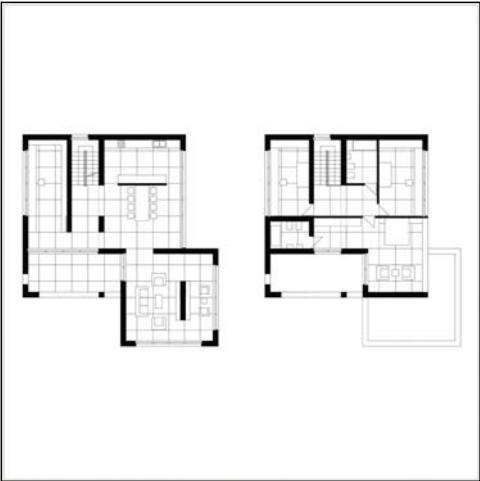
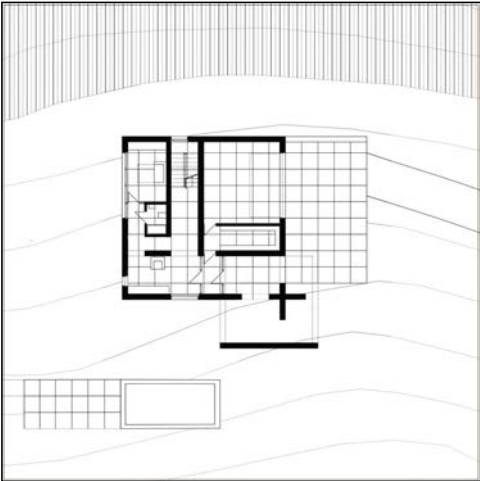
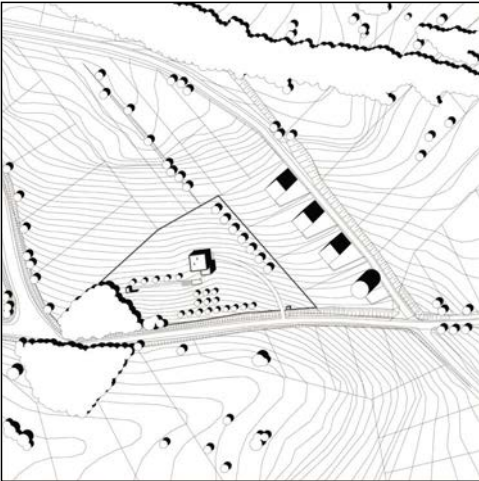






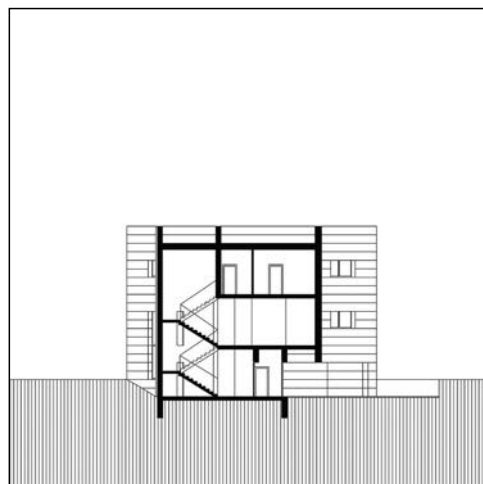
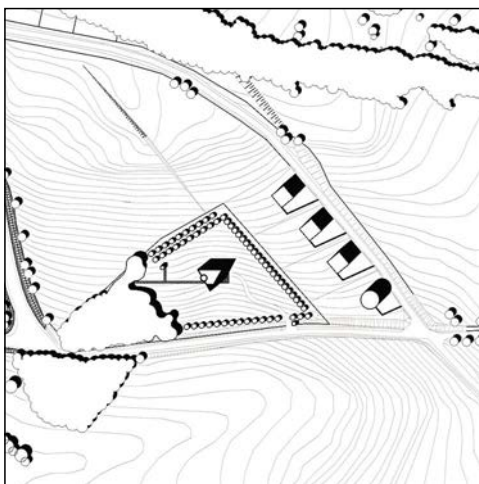
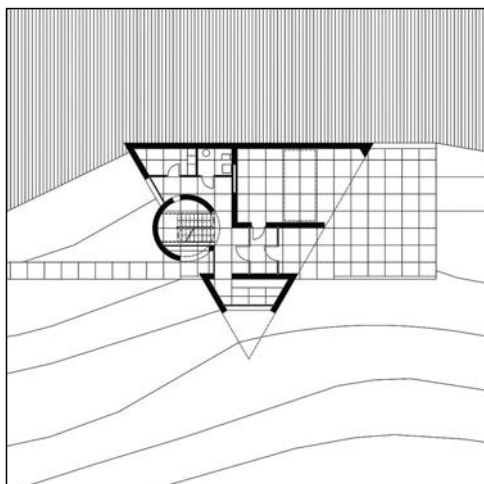
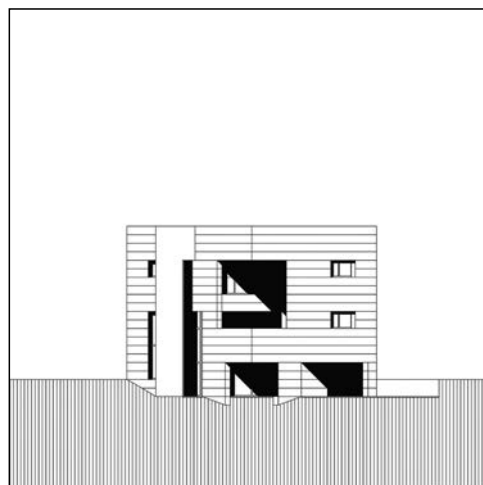
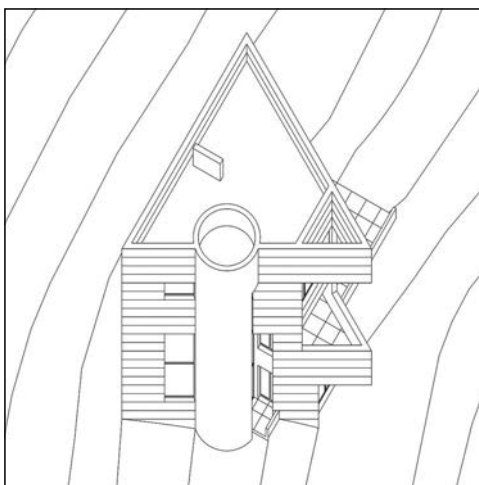
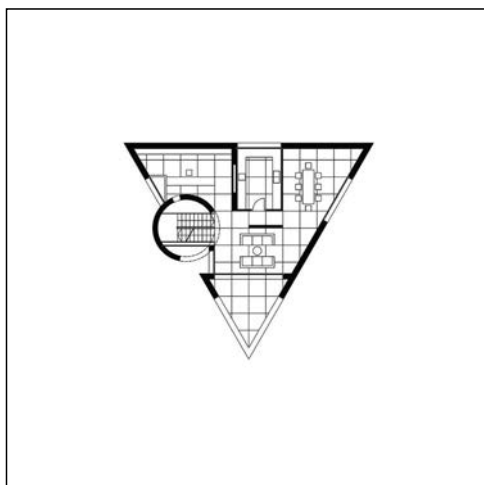
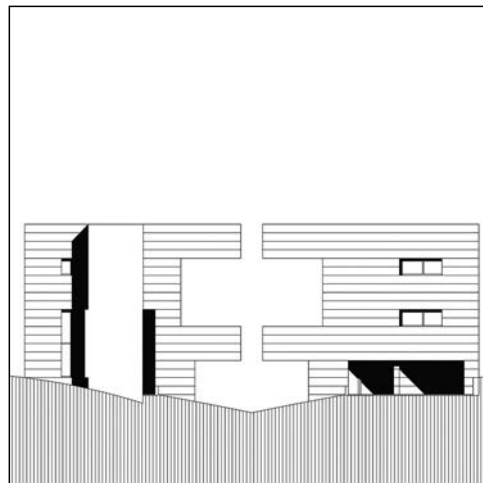
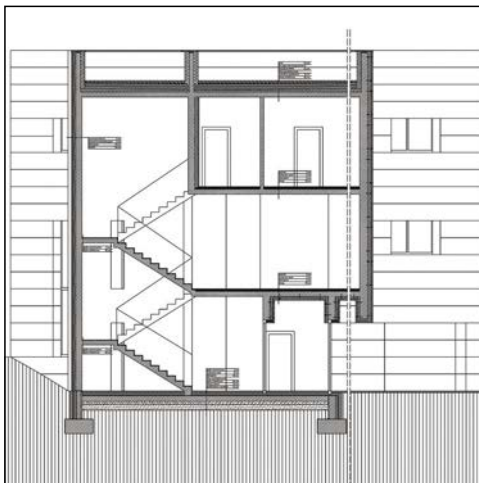
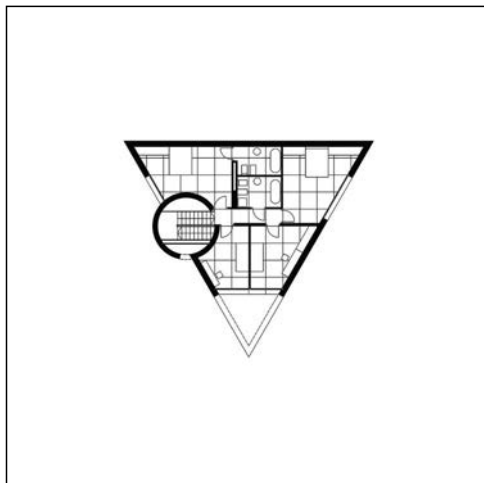


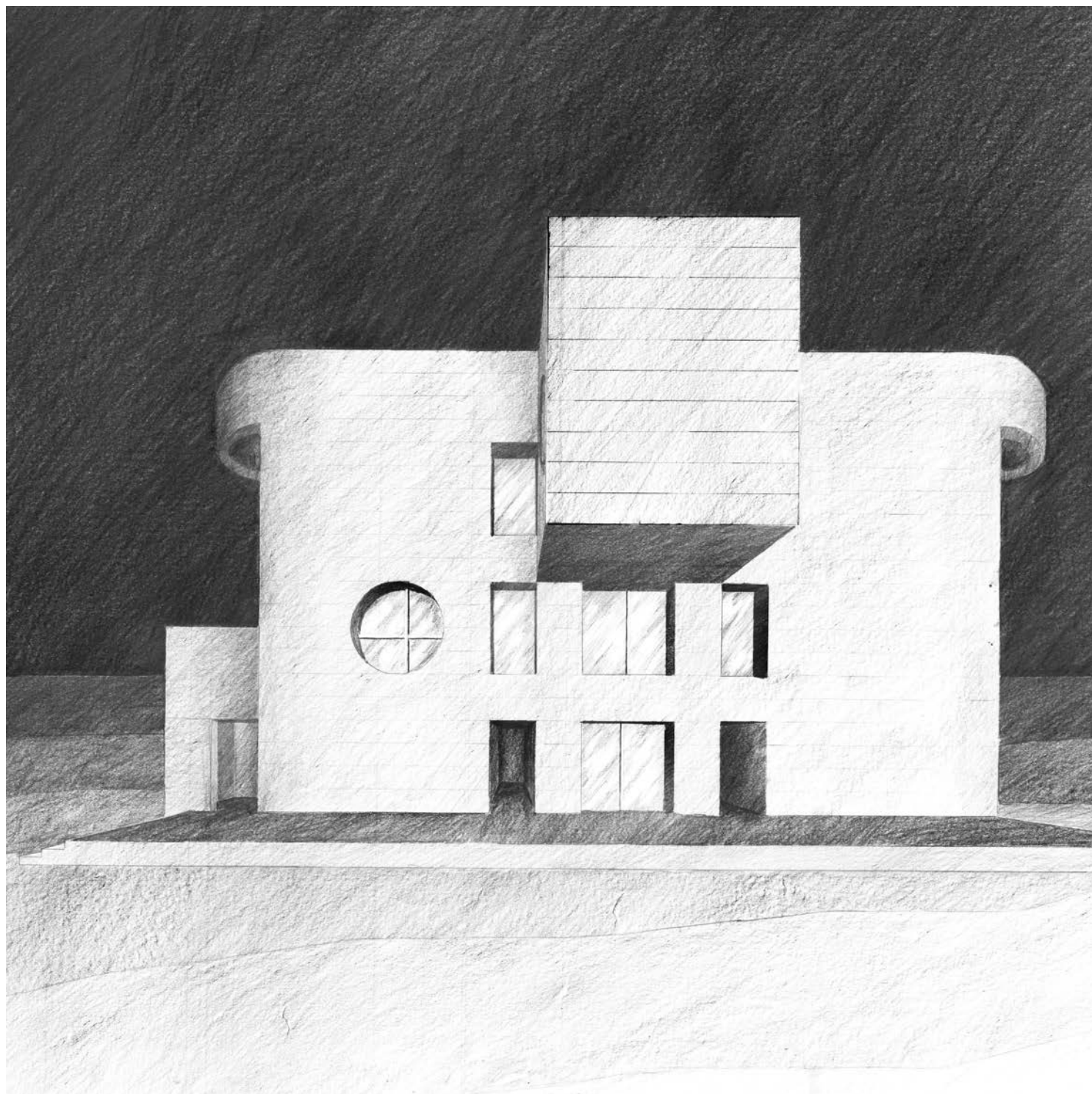


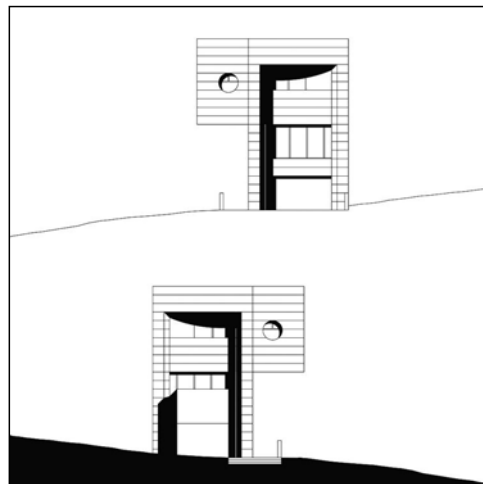
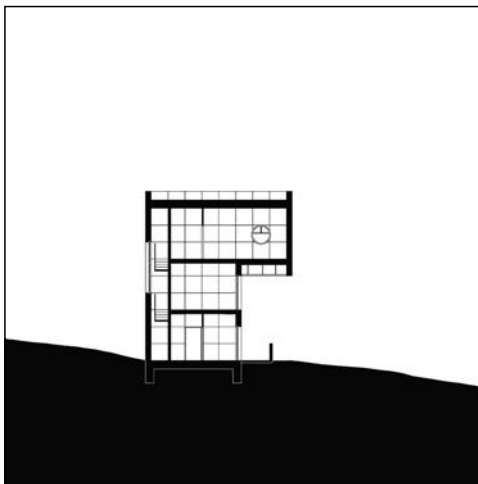
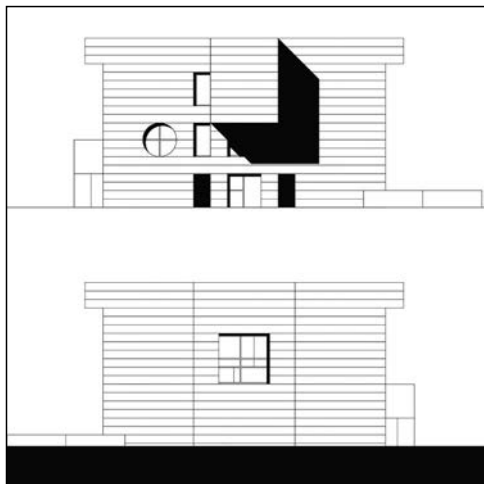
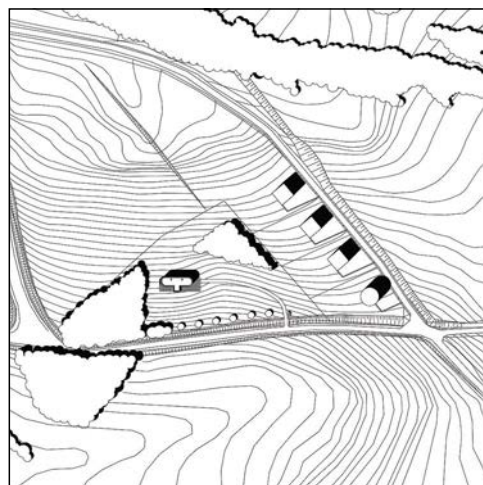
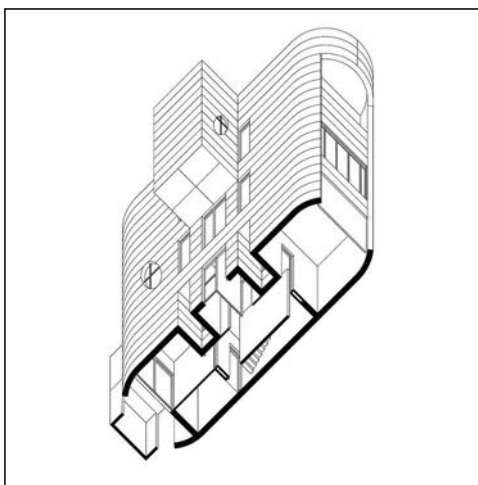
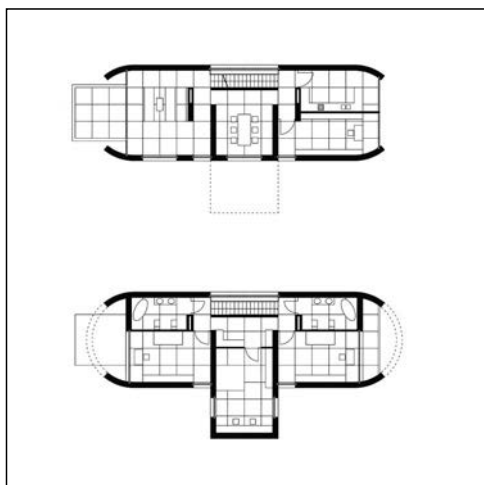
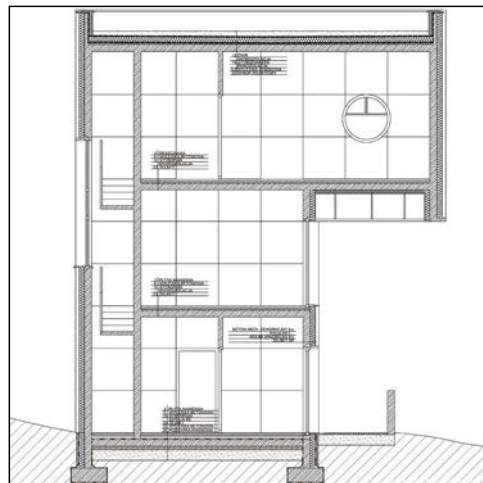
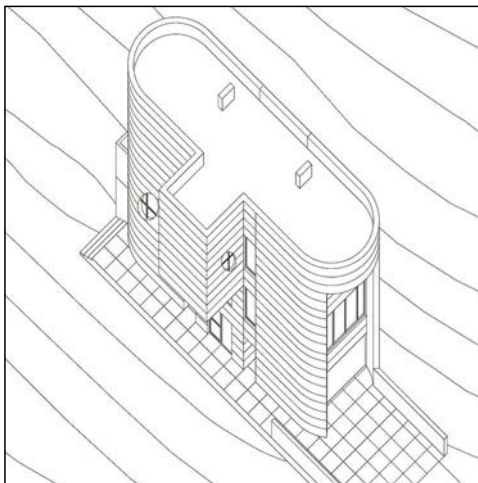
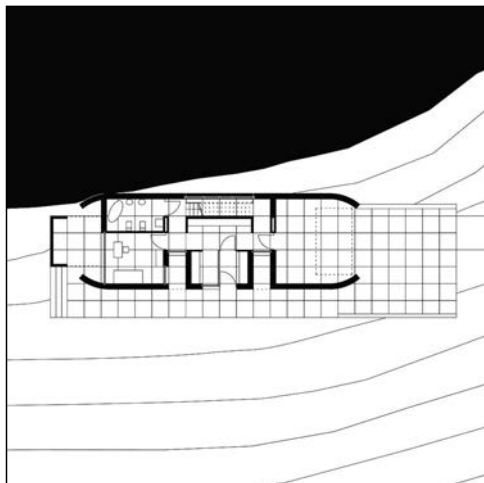


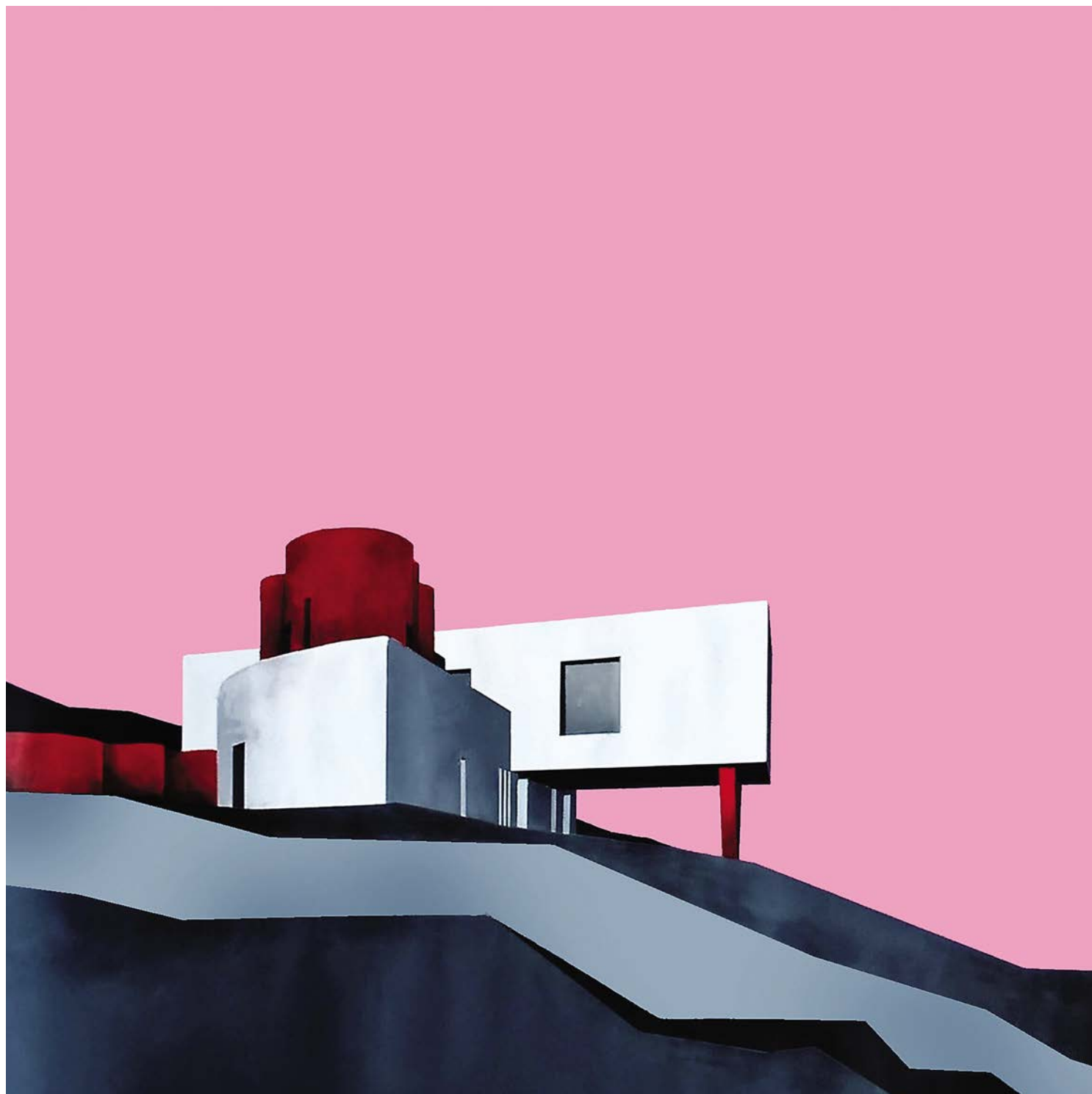
Aleksander Bernatowicz, 2015-2016
Wyróżnienie/Honorable Mention

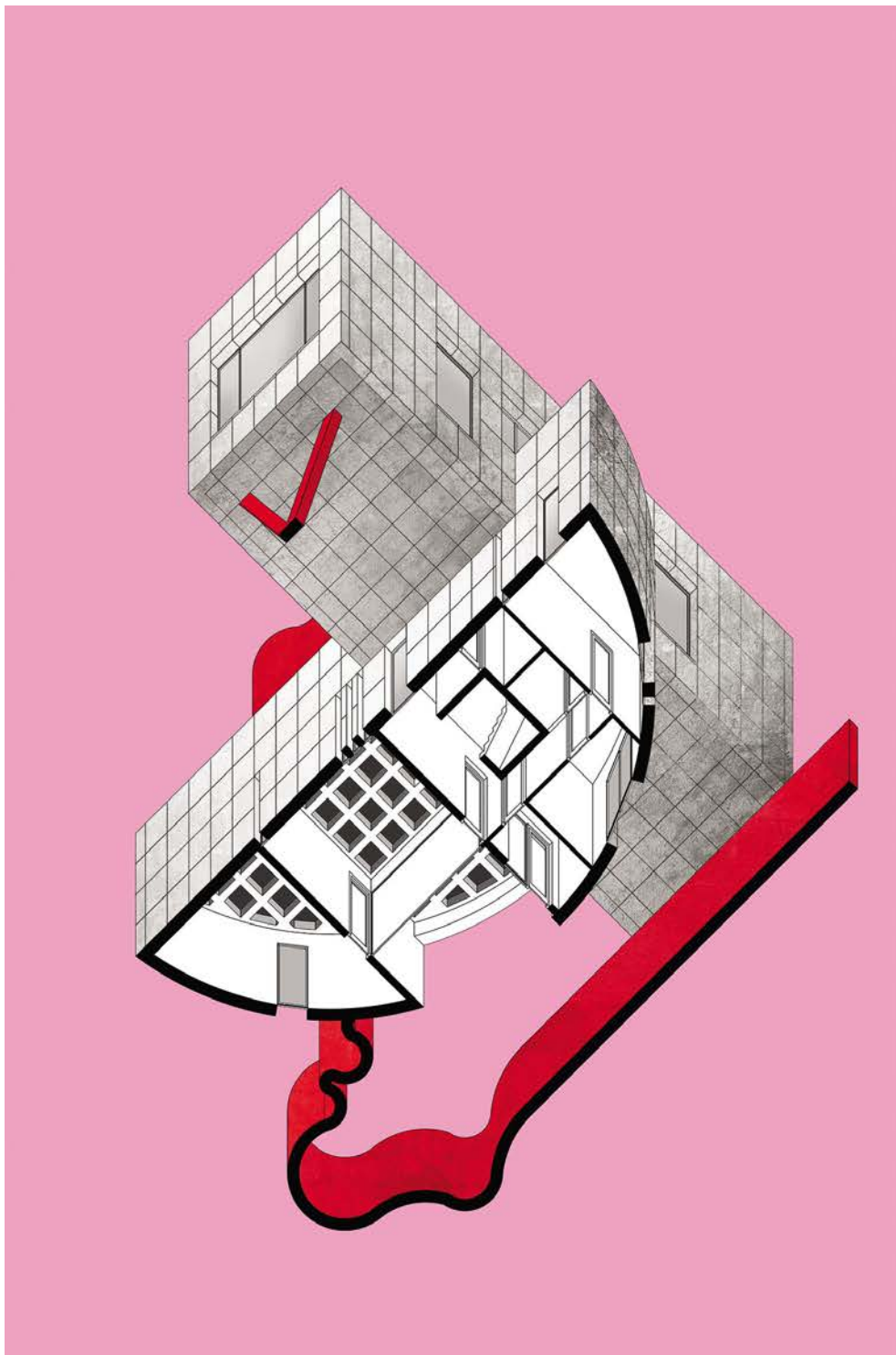
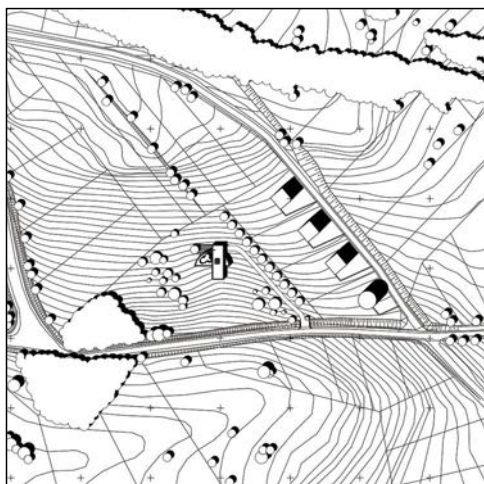
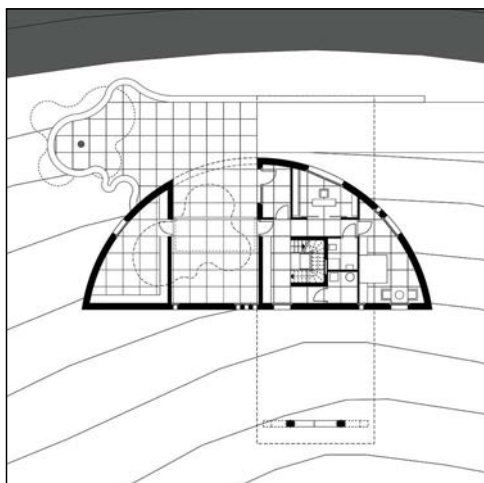
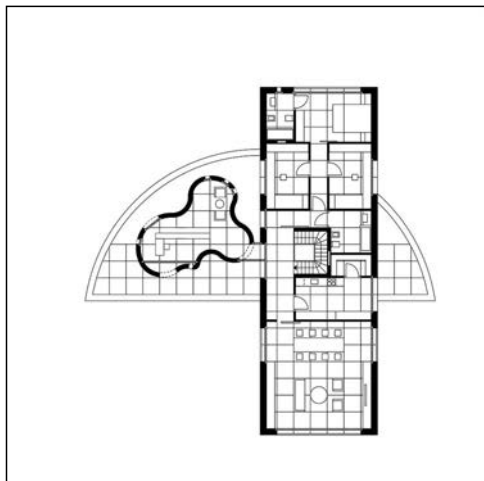


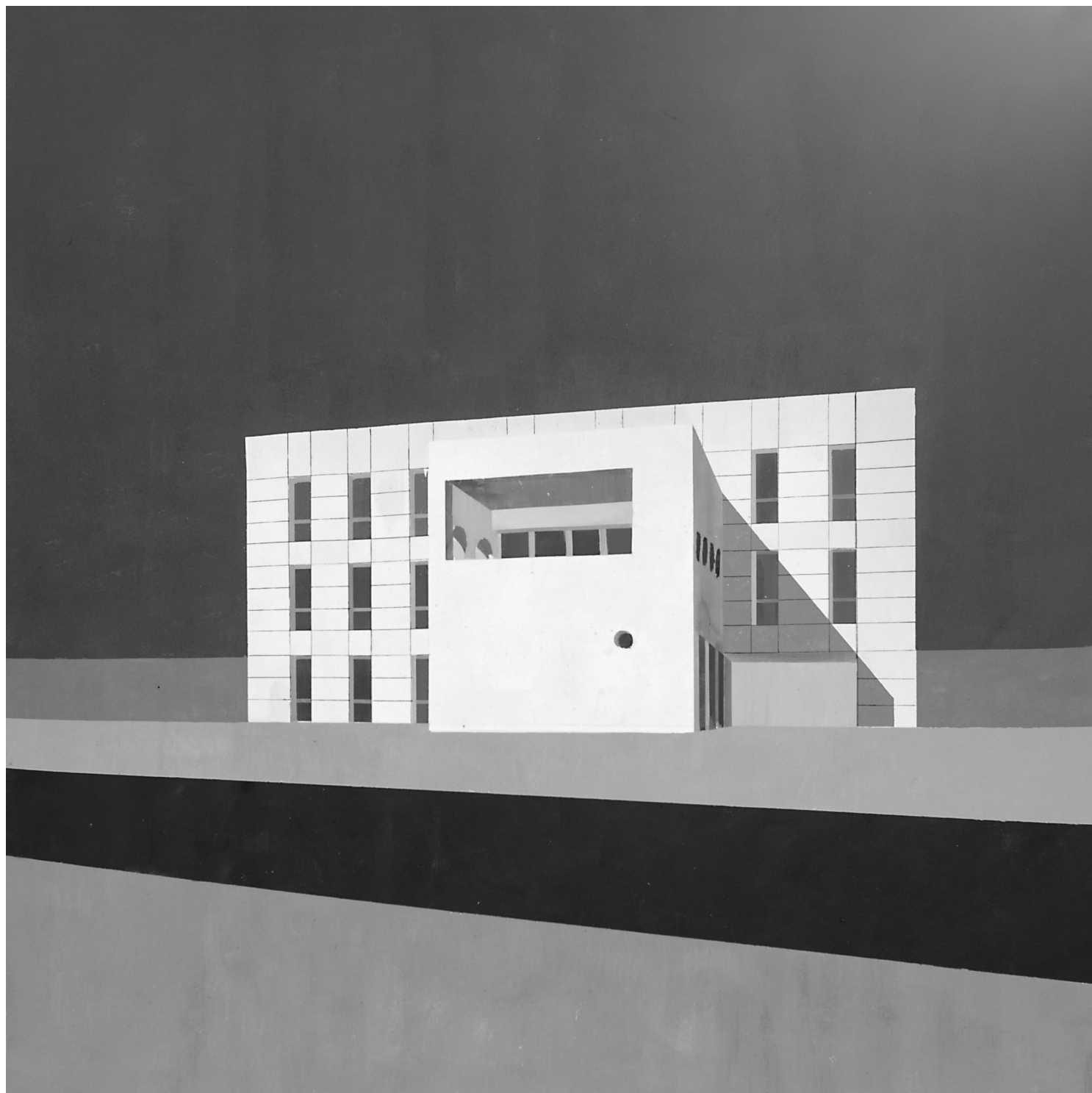


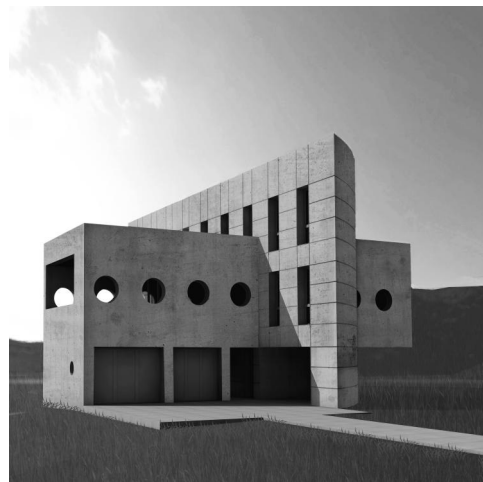
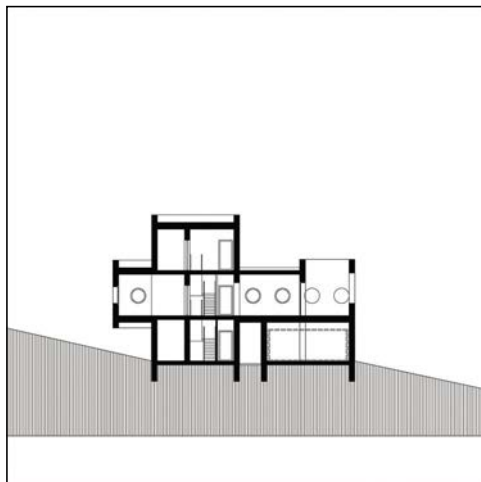
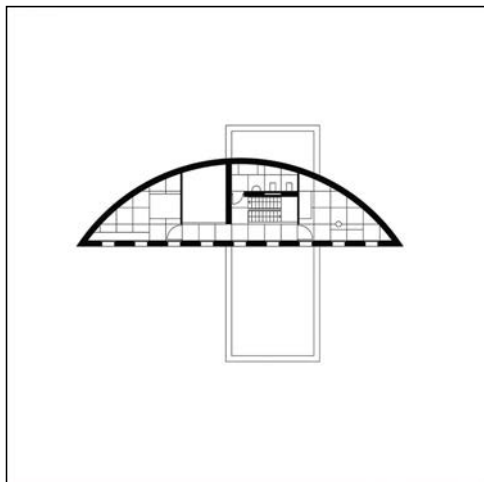
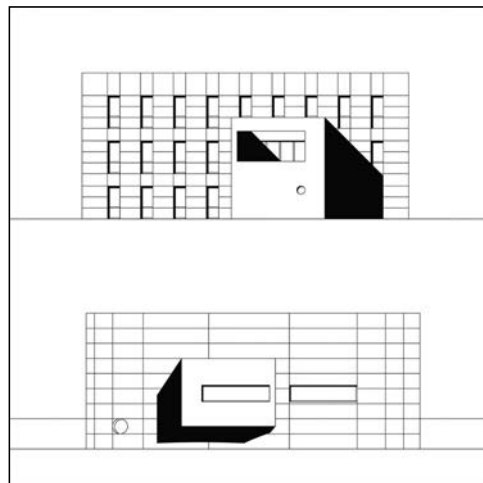
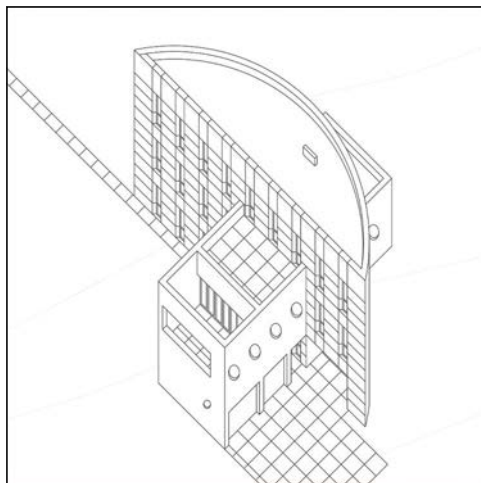
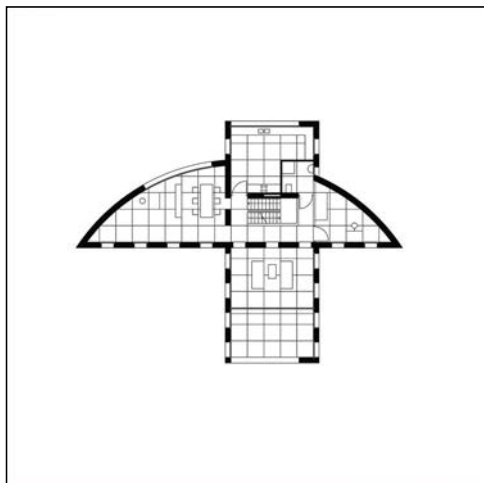
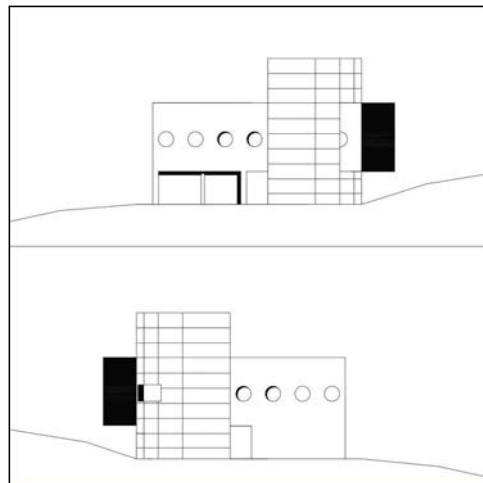
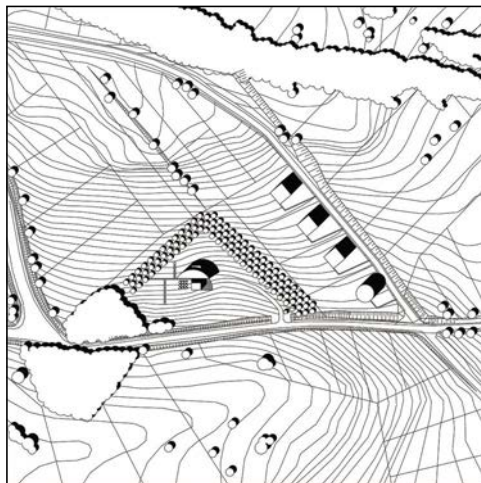
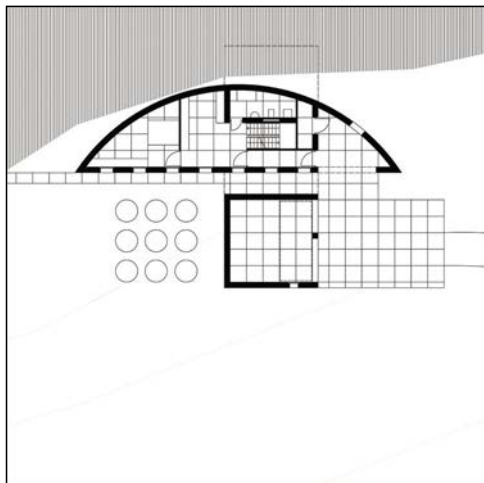






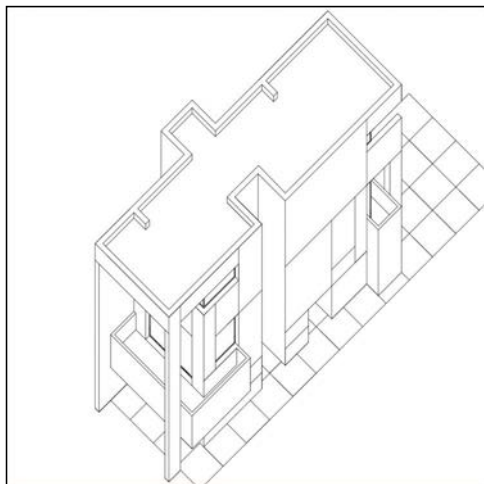
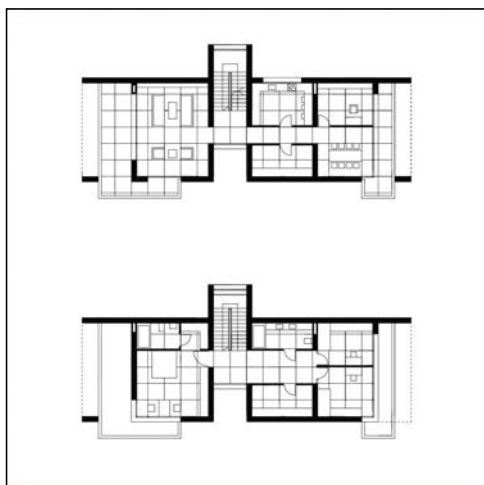
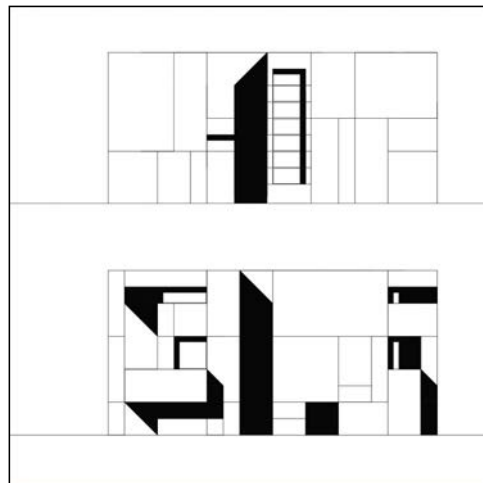
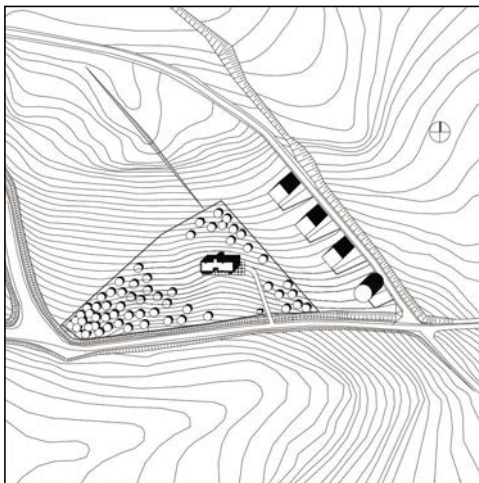
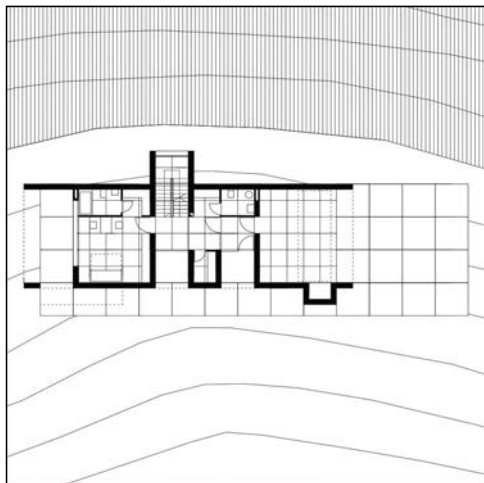




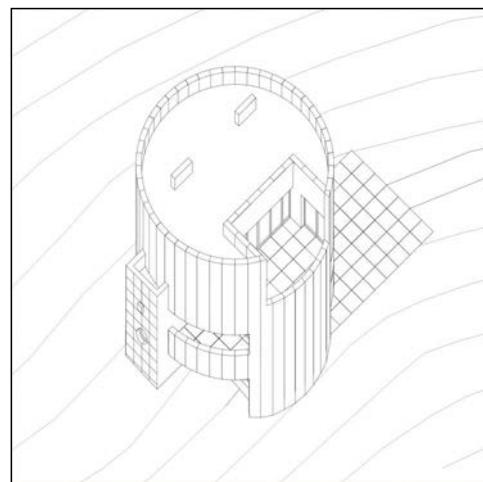
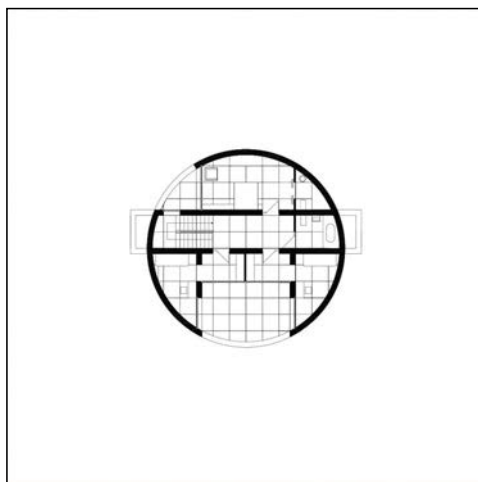
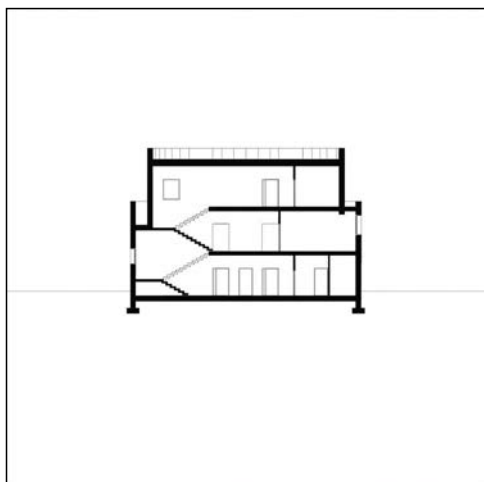
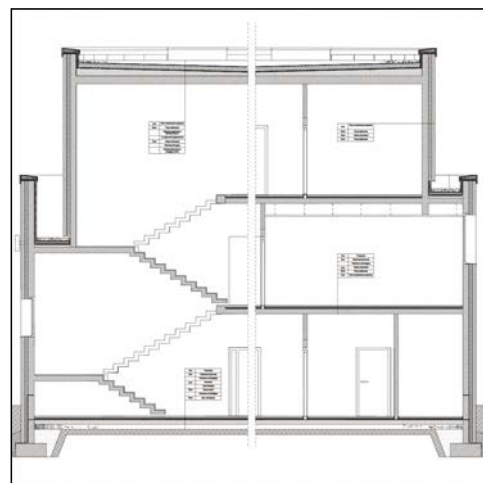
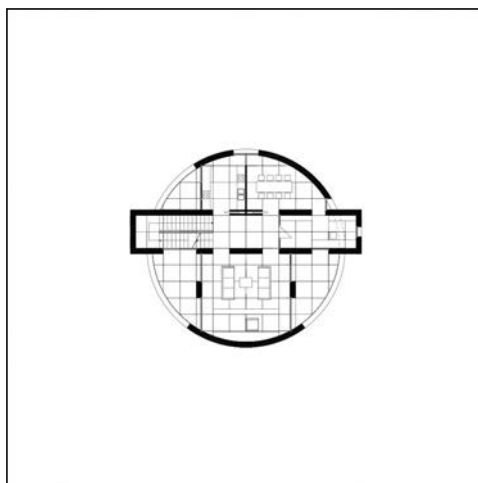
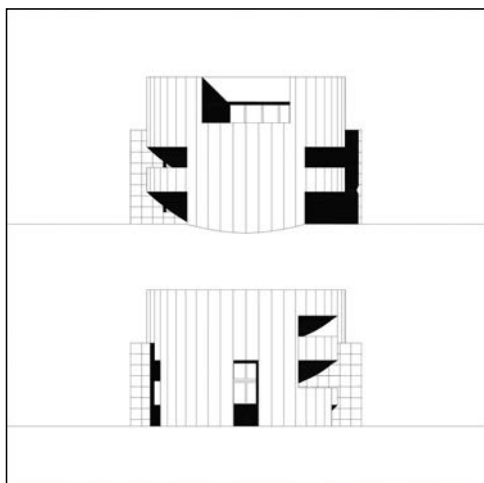
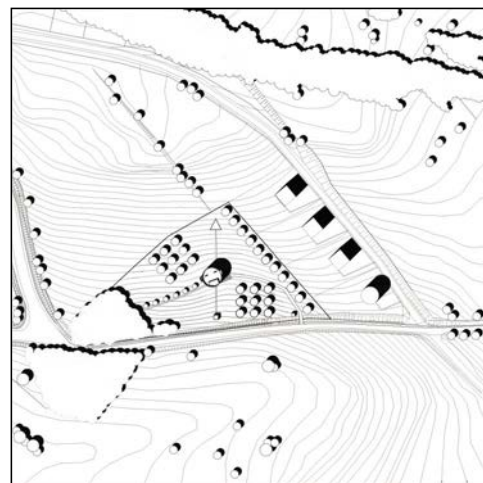
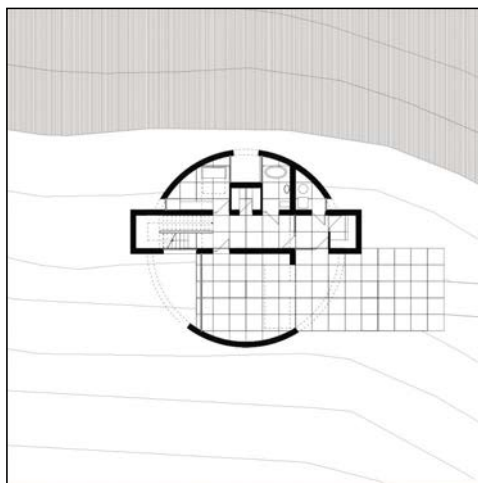
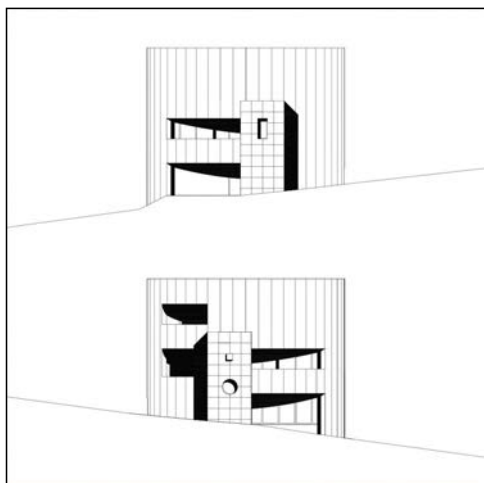


Aleksandra Chruściel, 2015-2016
Wyróżnienie/Honorable Mention

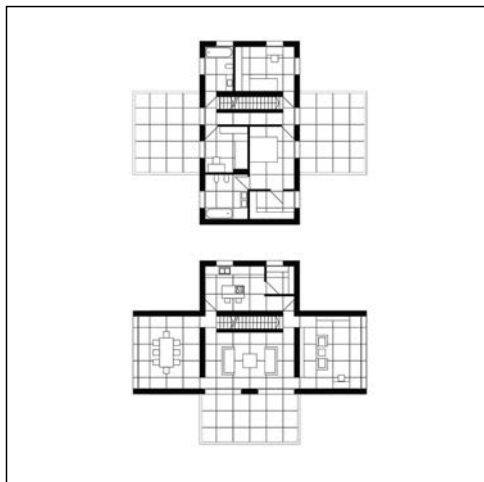
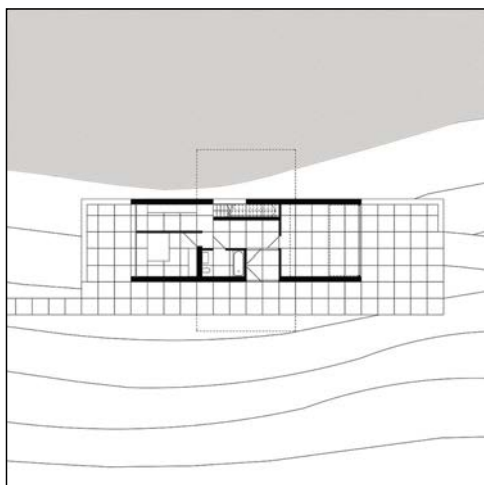
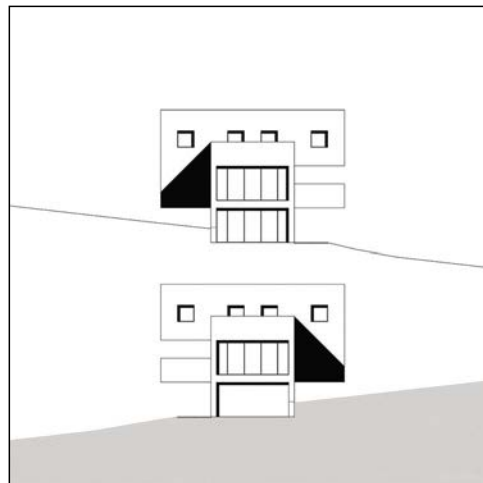
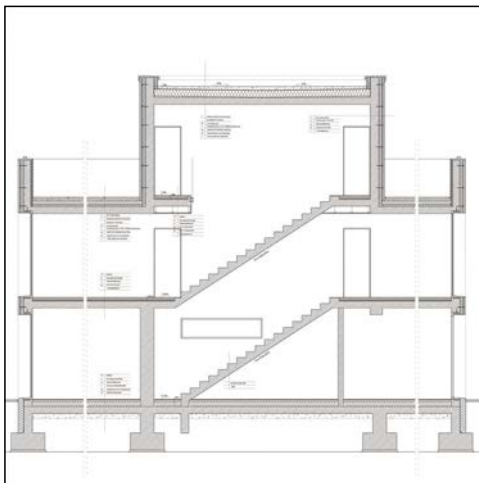
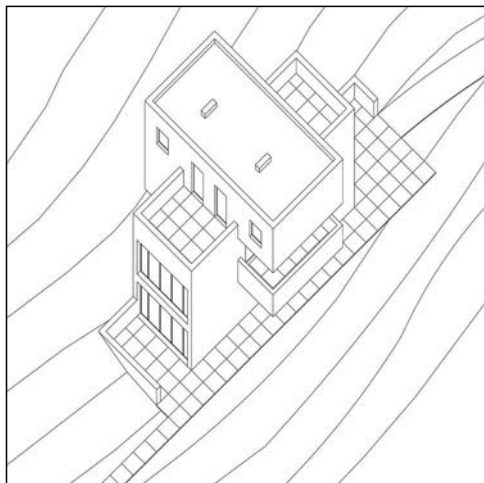




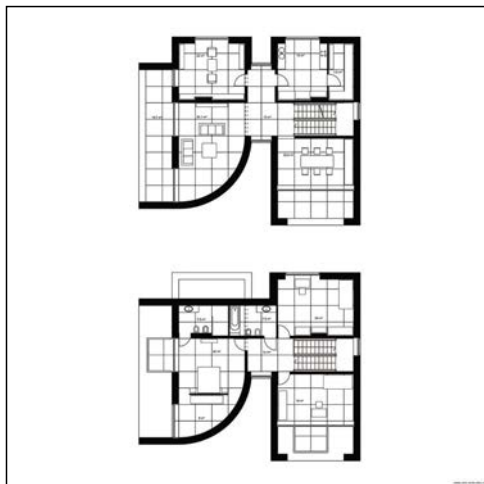
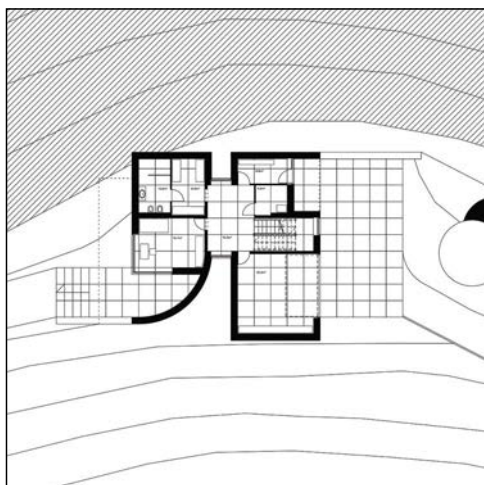
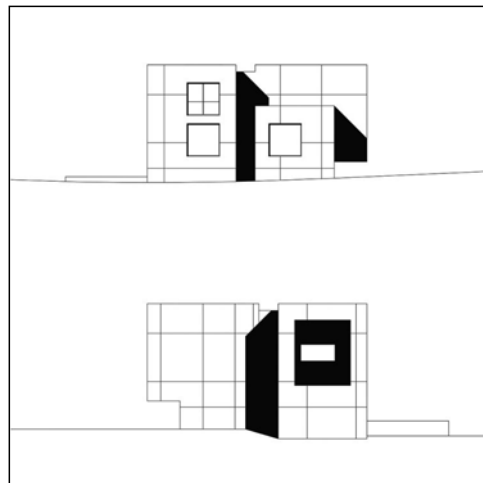
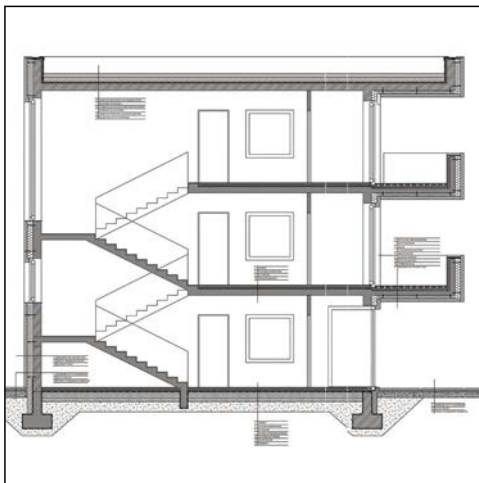
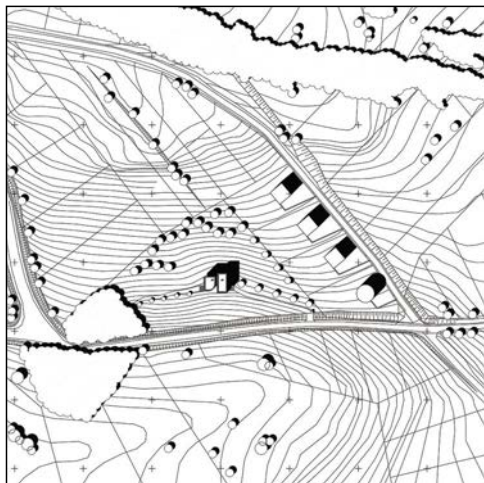




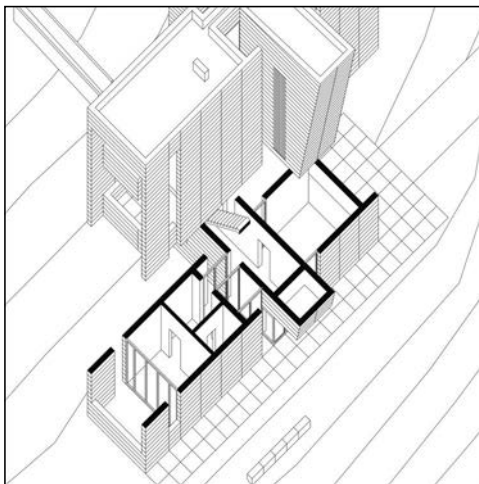
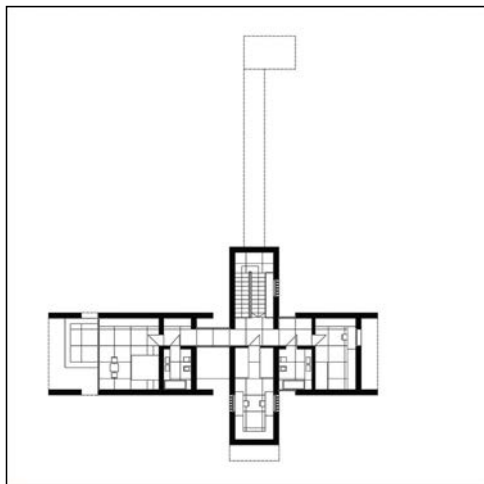
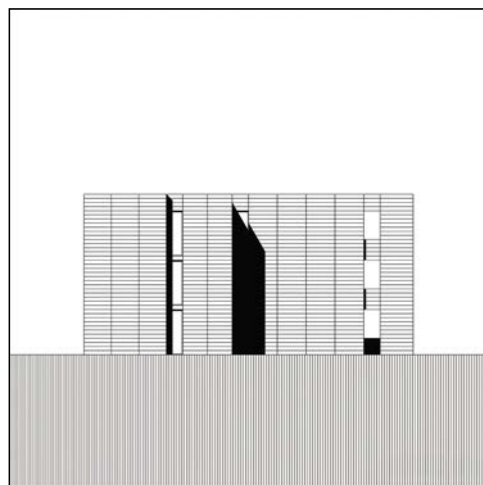
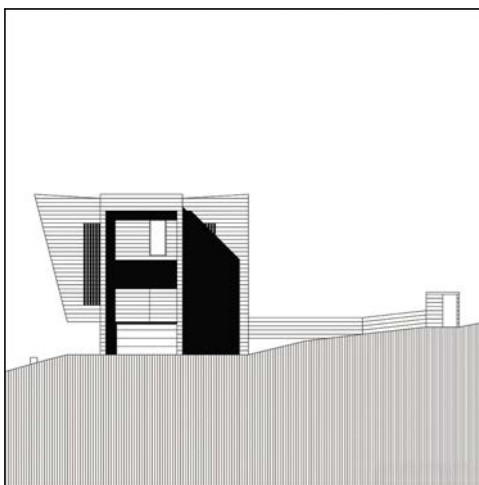
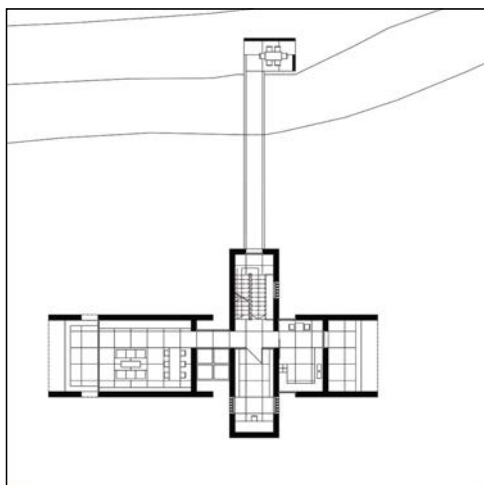
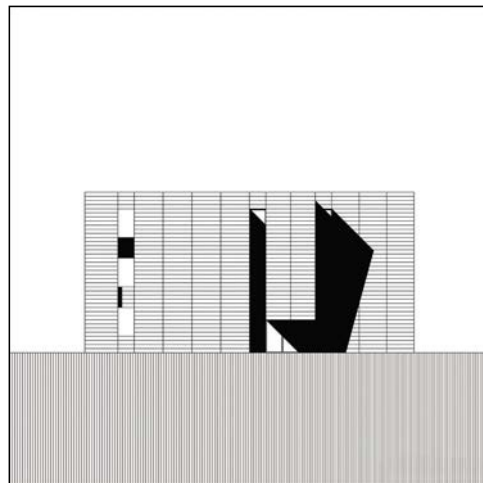
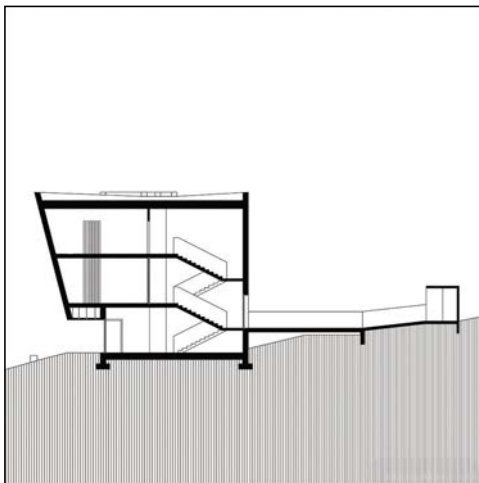
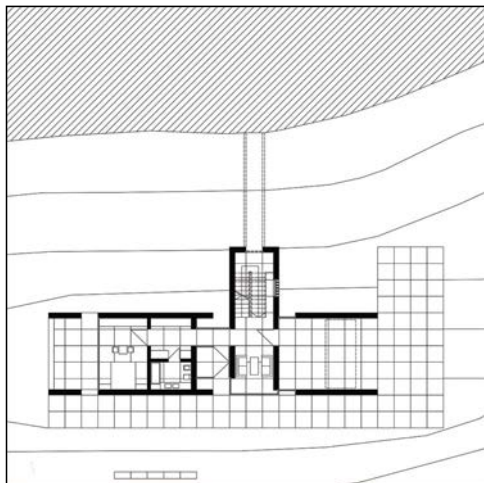




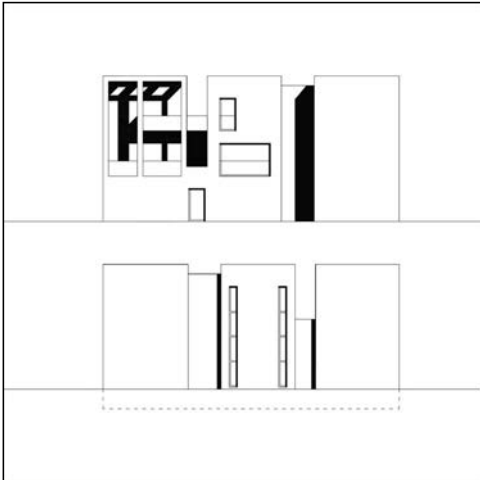
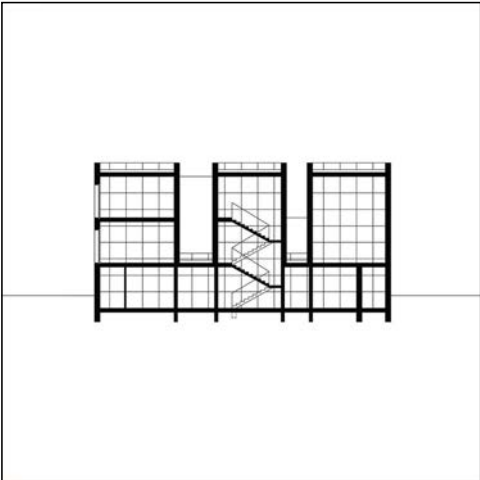
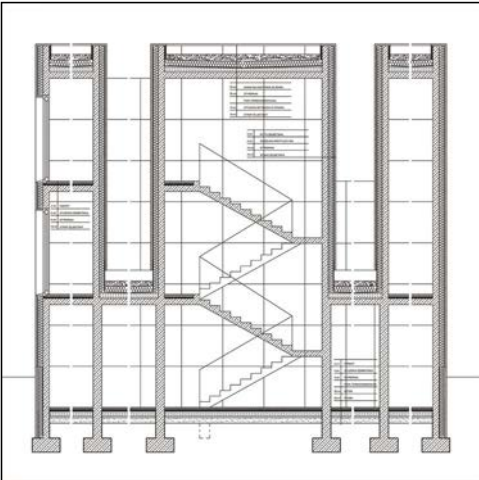
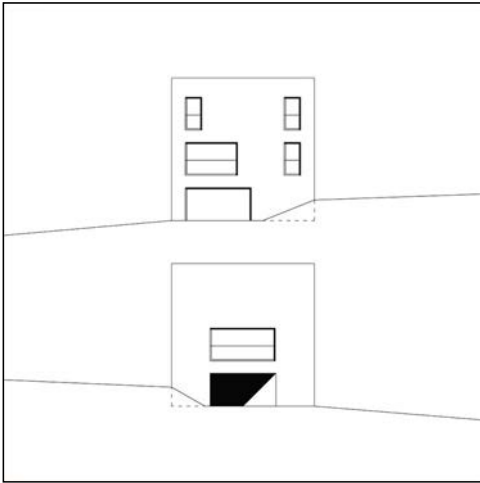
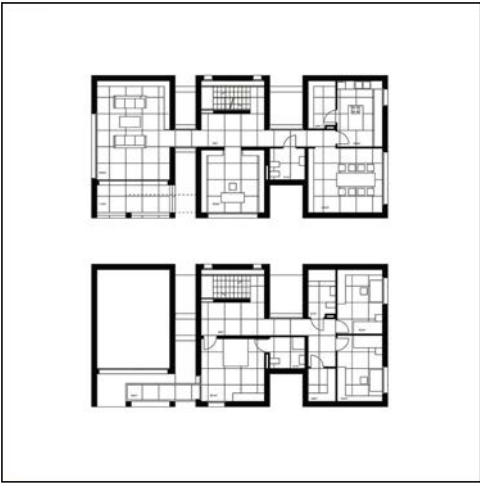
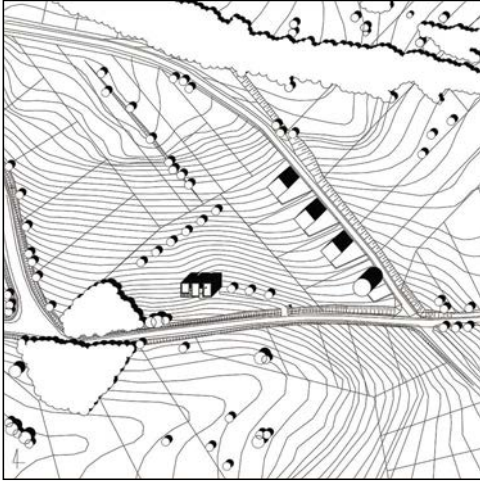
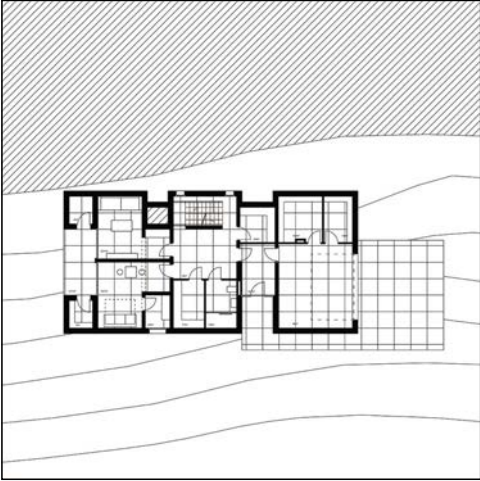
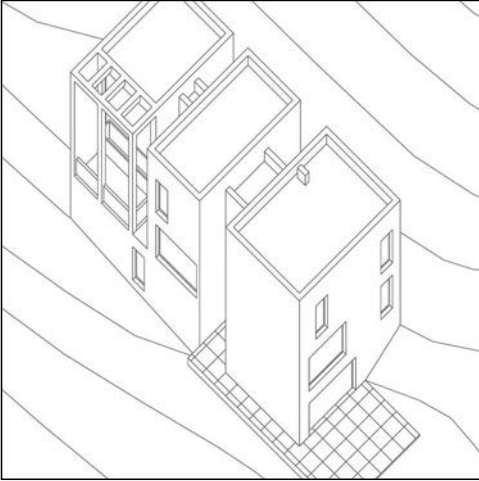




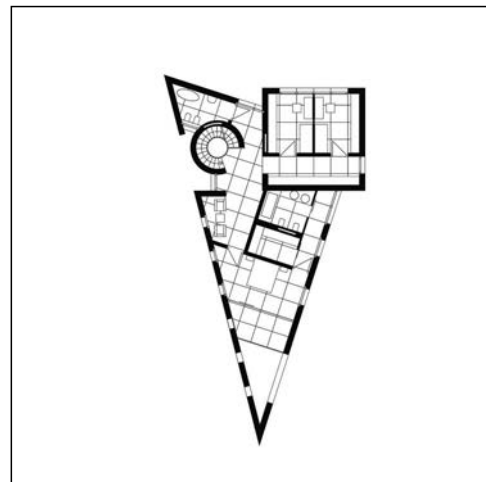
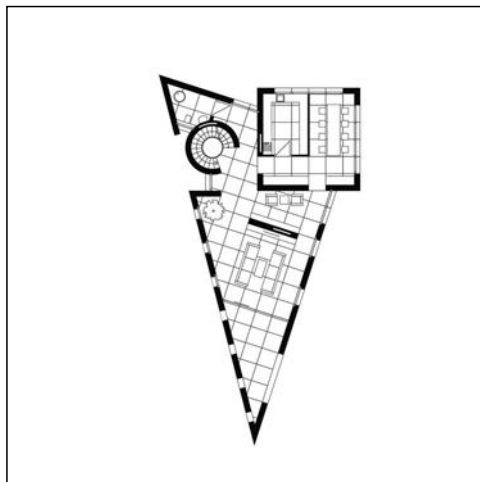
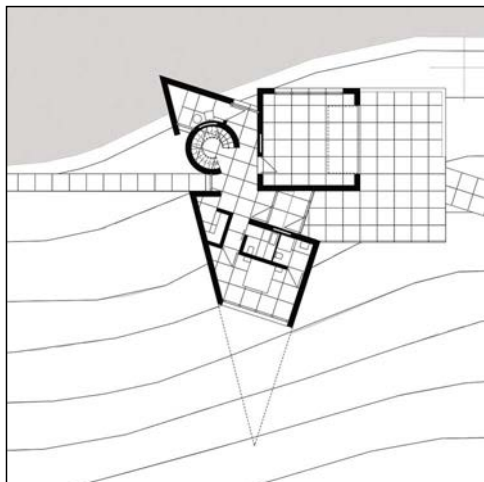
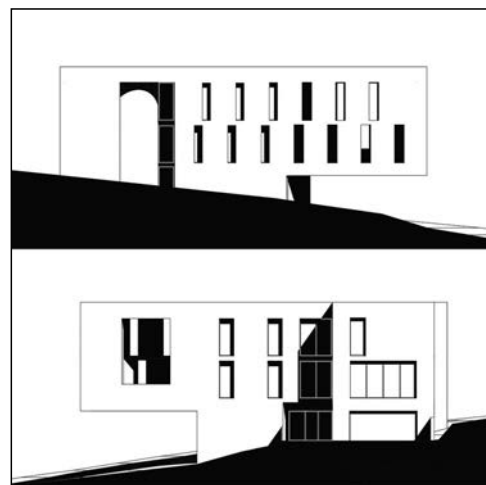
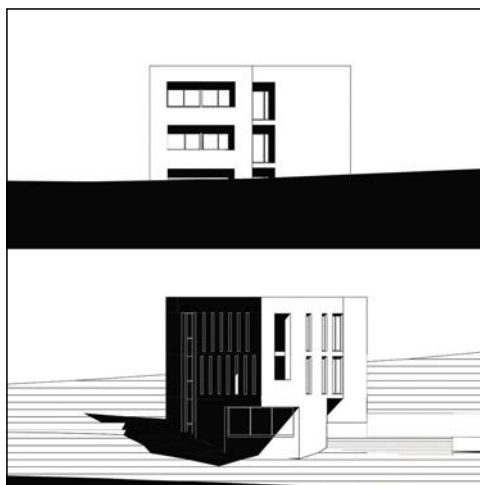
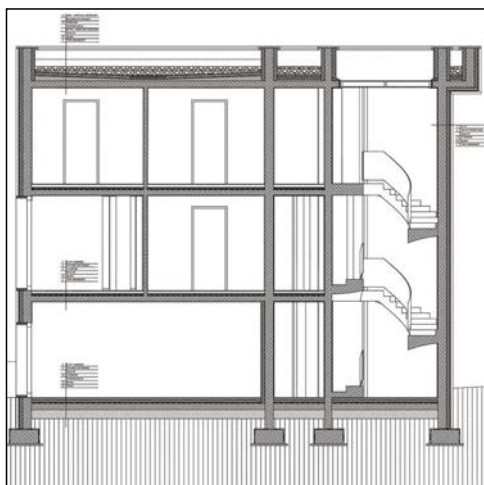


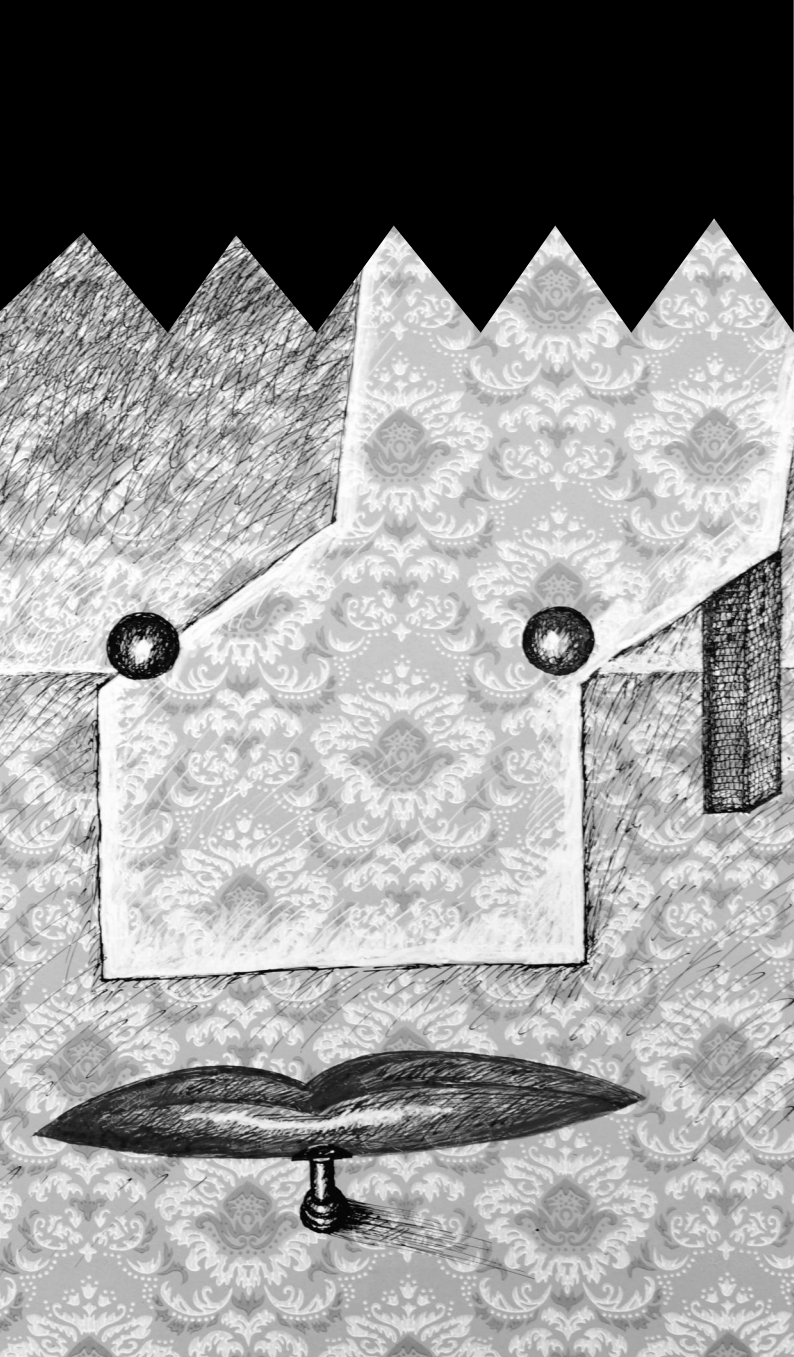






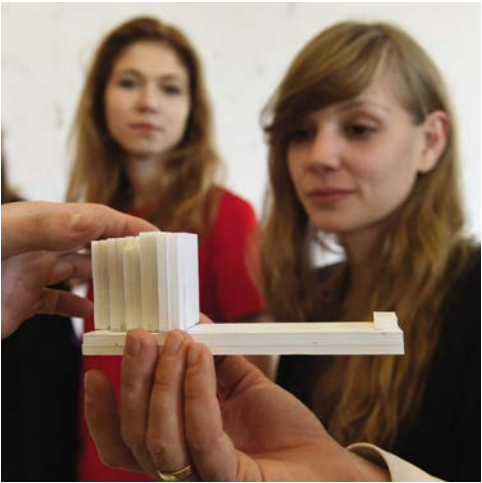






5

*Tron Cesarza/
Emperor's throne*



WARSZTATY STUDENCKIE ARCHITEKTURA BETONOWA 2016

TEMAT WARSZTATÓW:

Tron Cesarza Drugiej Strony Ziemi

ORGANIZATORZY:

Zakład Architektury Mieszkaniowej
i Kompozycji Architektonicznej WA PK,
Stowarzyszenie Producentów Cementu

WSPÓŁPRACA:

PERI Polska Sp. z o.o.
LAFARGE POLSKA S.A.
Katedra Technologii Materiałów Budowlanych WIMiC
AGH,
RECKLI POLSKA Sp. z o.o.

Kraków-Warszawa, 05-09 września 2016

Do lat dziewięćdziesiątych XX wieku była to jedyna nowoczesna realizacja w okolicach rynku. Nazwa Bunkier Sztuki niesie konotacje związane z czymś służącym do obrony. Tu nie wiemy, czy jest to obrona sztuki, czy wręcz przeciwnie. Autorką projektu jest Krystyna Różyska-Tołłoczko, współpracująca z rzeźbiarzami Stefanem Borzęckim i Antonim Hajdeckim. I właśnie ich reliefowa rzeźba stała się dominantą może leitmotivem budynku. Elewacja, gdyż chyba nie fasada (budynek jest jednak modernistyczny) wykonana jako płaskorzeźba – relief, nie jest tradycyjnie drążona w kamienia, ale już nowoczesnie odlana z „nowego kamienia” – betonu. Nie widzimy tu historycznego rodowodu (mimo otaczającej nas architektury). Budynek jest na wskroś nowoczesny jak na swoje czasy w Krakowie (otworzono go 11 września 1965). Brutalistycznego deskowanie, artystycznie niechlujnego nie da się minąć niezauważonego podczas niedzielного spaceru plantami. Wykonana z betonowych odlewów w drewnianych szalunkach nie przypomina jednak dokładnych odlewów z Wału Atlantyckiego, niemieccy inżynierowie postaraliby się bardziej. Krytycy często błędnie tłumaczą użycie materiałów, takich jak beton niewystarczającymi środkami finansowymi inwestorów. Tu jednak beton został użyty z premedytacją jako

środek wyrazu artystycznego, ze względu na swój rzeźbiarski charakter i łatwość kształtowania elewacji. Dzięki zabiegom rzeźbiarzy elewacja jest poetycko zdekomponowana, przypomina trochę ściankę wspinaczkową, ma się ochotę wdrapać do wnętrza na gapę bez biletu. Czasy współczesne obeszły się z Bunkrem Sztuki bezlitośnie, doklejając do tego dzieła sztuki prowincjonalną budę dla niezainteresowanych zwiedzaniem wnętrza turystów. Miejmy nadzieję, że ta „ozdoba” z czasem się rozpadnie, a bunkier będzie trwał nadal. W końcu takie jest jego przeznaczenie, wytrwać pomimo ataków komercji.

Pretekstem do tegorocznej zabawy z betonem może być więc właśnie elewacja BWA. Trochę inna niż beton Le Corbusiera czy Carlo Scarpy. Inna niż zwykły odlew szalunku ze stali lub sklejki. Dziś nadchodzi czas na betonowe rzeźby. I właśnie taką rzeźbę będą starali się wykonać studenci uczestniczący w warsztatach. Projekt będzie przedstawiał mebel. Będzie to krzesło lub fotel, coś użytecznego, a może tylko zwykła rzeźba pokazująca nam powidok czegoś, co stało kiedyś przed telewizorem. Może ona (lub ono) stanie się początkiem plenerowej wystawy przy plantach, z betonową elewacją w tle, i w końcu zapomnimy choć na chwilę o tym, co załania pawilon BWA i nie da man się napawać jego betonową artystycznie rzeźbiarską elewacją.

Należy zaprojektować pomnik, rzecz architektoniczną nazwaną: *Tron cesarza drugiej strony ziemi*. Projekt winien być przedstawiony na jednej planszy 50x70 cm, w układzie pionowym przy pomocy rysunków aksonometrycznych jednoznacznie wyjaśniających koncepcję. Skala opracowania dowolna, stosowna do koncepcji. Opracowanie bez użycia komputera techniką dowolną, trwałą, na dowolnym rodzaju planszy, umożliwiającą reprodukcję. Zrealizowany obiekt winien być stosowny do ustawienia na trawniku, przed budynkiem BWA. Do realizacji projektu można użyć nie większej niż 0.5 m³ betonu; beton może być zbrojony. Projekt musi przewidywać możliwość wykonania szalunku w krótkim czasie i w nieskomplikowany sposób.

STUDENT WORKSHOPS **CONCRETE ARCHITECTURE 2016**

WORKSHOP TOPIC:

The Throne of the Emperor of the Other Side of the Earth

WORKSHOP ORGANISERS:

Chair of Housing and Architectural Composition
Faculty of Architecture / CUT,
Polish Cement Association

WORKSHOP PARTNERS:

PERI Polska Sp. z o.o.
LAFARGE POLSKA S.A.
Department of Building Materials Technology / Faculty
of Materials Science and Ceramics / AGH University of
Science and Technology,
RECKLI POLSKA Sp. z o.o.

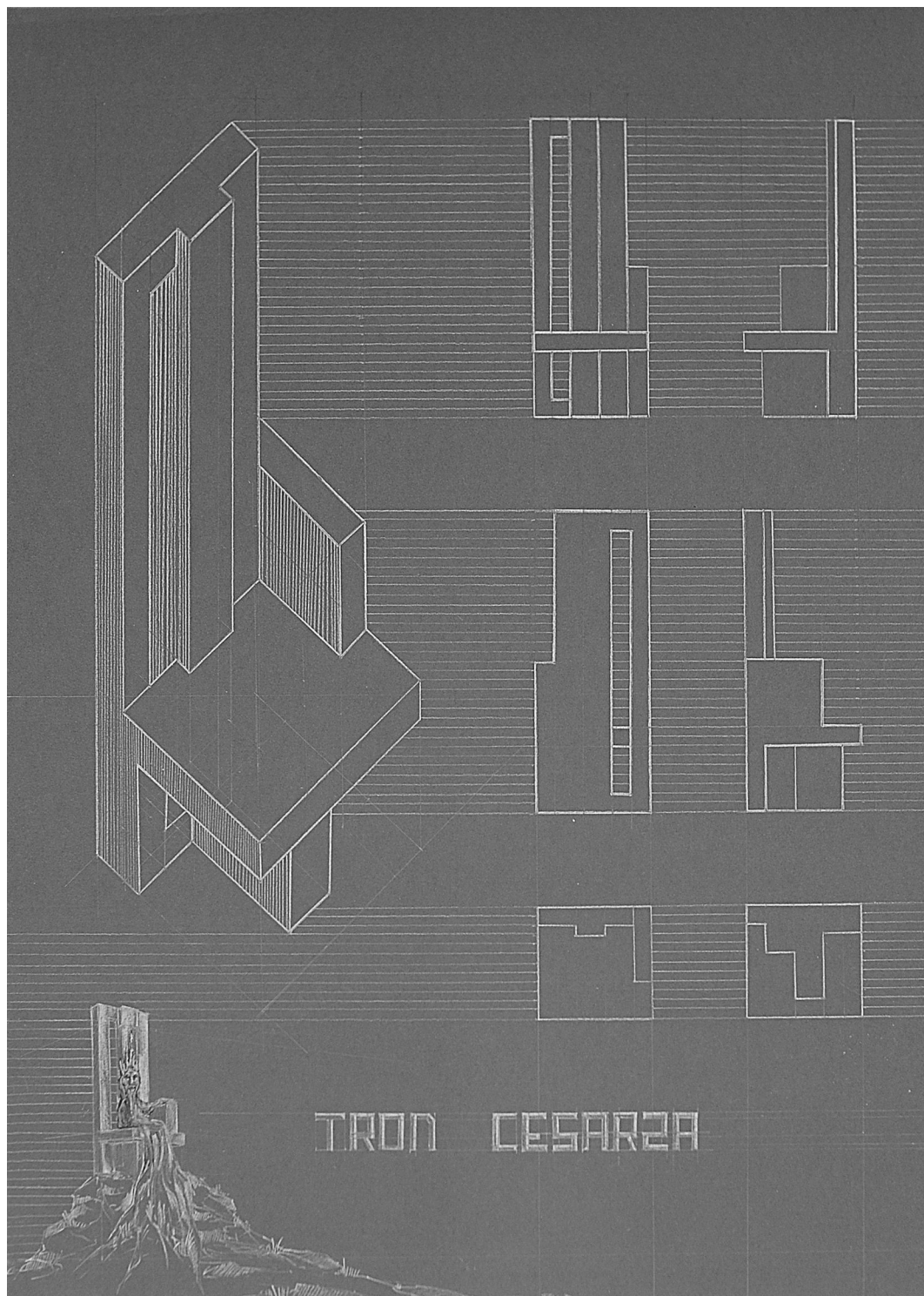
Cracow-Warsaw, September 5-9, 2016

Until the nineties of the twentieth century it had been the only modern realization in the area around the Main Market Square. The name Bunkier Sztuki (The Bunker of Art) carries the connotations of something serving defence purposes. We do not know whether this is a defence of art or quite the contrary. The building was designed by Krystyna Różyska-Tołoczko who worked with the sculptors, Stefan Borzęcki and Antoni Hajdecki. It is their relief sculpture that has become a predominant feature or leitmotiv of the building. The elevation rather than façade (the building is modernist, after all) made as a relief which was not traditionally carved in stone, but already moulded from the “new stone” – concrete. We do not see the historical origin (despite the architecture which surrounds us). The building is thoroughly modern for its time and Cracow (it was opened on 11th September, 1965). The brutalist, artistically sloppy, formwork cannot be passed by unnoticed during the Sunday walk in Planty Park. Made of concrete castings in wooden shuttering, it does not resemble the accurate casts from the Atlantic Wall, German engineers would have tried harder. Critics often misinterpret the use of such materials as concrete with insufficient financial resources from investors.

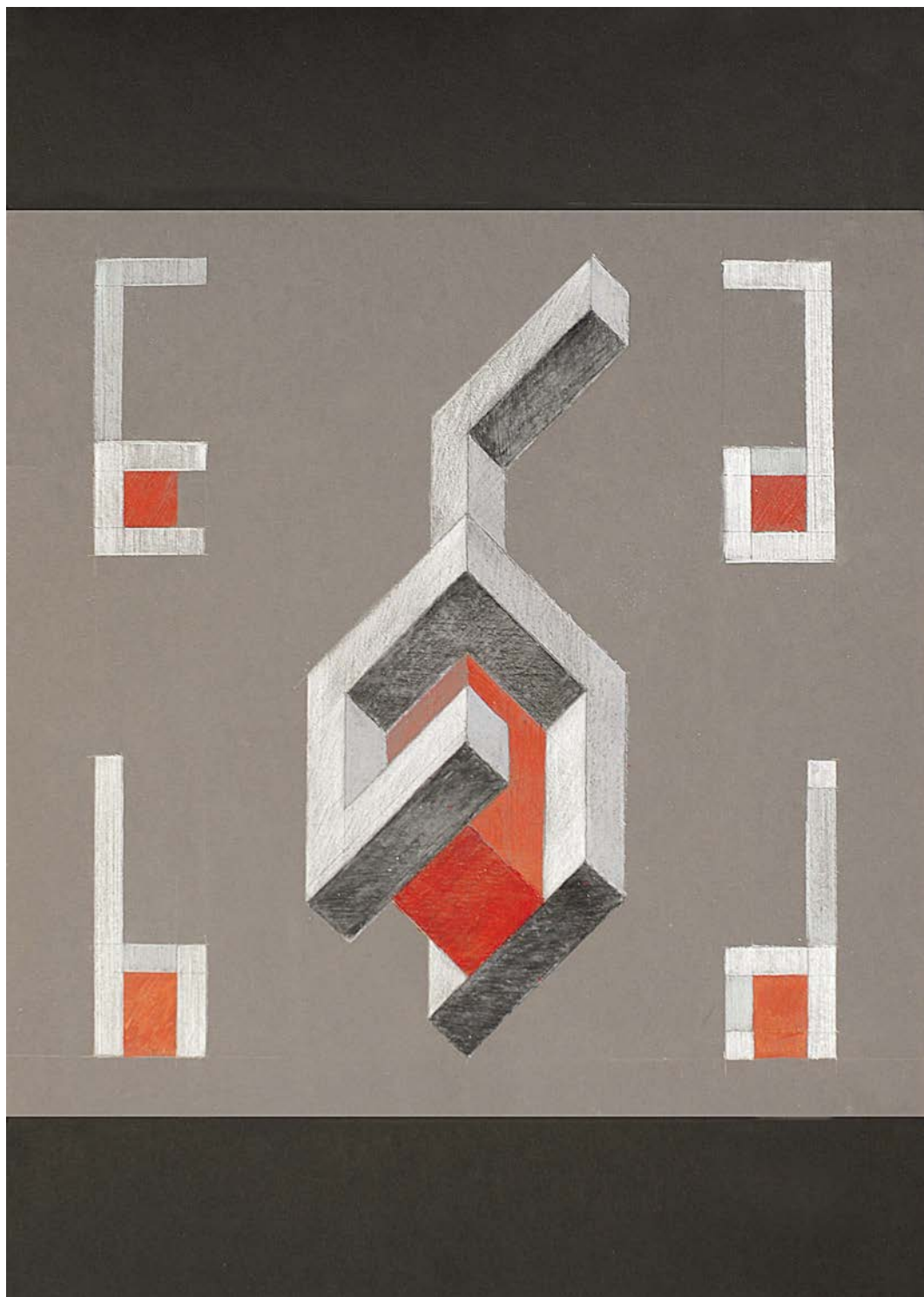
Here, however, concrete was used deliberately as a means of artistic expression, on account of its sculptural character and ease of elevation shaping. Thanks to the sculptors' work, the elevation is poetically deconstructed, it resembles a climbing wall, one feels like clambering inside without a ticket. Contemporary times have treated the Bunker of Art mercilessly, attaching to this work of art a provincial shack for tourists who are uninterested in visiting the interior. Let us hope that this “adornment” will decay over time, and the bunker will last. In the end, such is its destiny, to persevere in spite of commercial attacks.

Thus, the pretext for this year's play with may be the Bunker of Art's elevation. A little different from Le Corbusier or Carlo Scarpa's concrete. Different from a plain cast of the framework of steel or plywood. The time for concrete sculptures is coming today. This is the sculpture the students participating in the workshops will try to make. The design will represent a piece of furniture. It will be a chair or armchair, something useful, or maybe just a simple sculpture that shows us the afterimage of something that once happened to stand in front of the TV. Perhaps it will be the beginning of an outdoor exhibition in Planty Park, with the concrete elevation in the background, and we will finally forget, at least for a moment, what obscures the view of the Bunker of Art's pavilion, making it impossible for us to feast our eyes on the artistically sculptured concrete elevation.

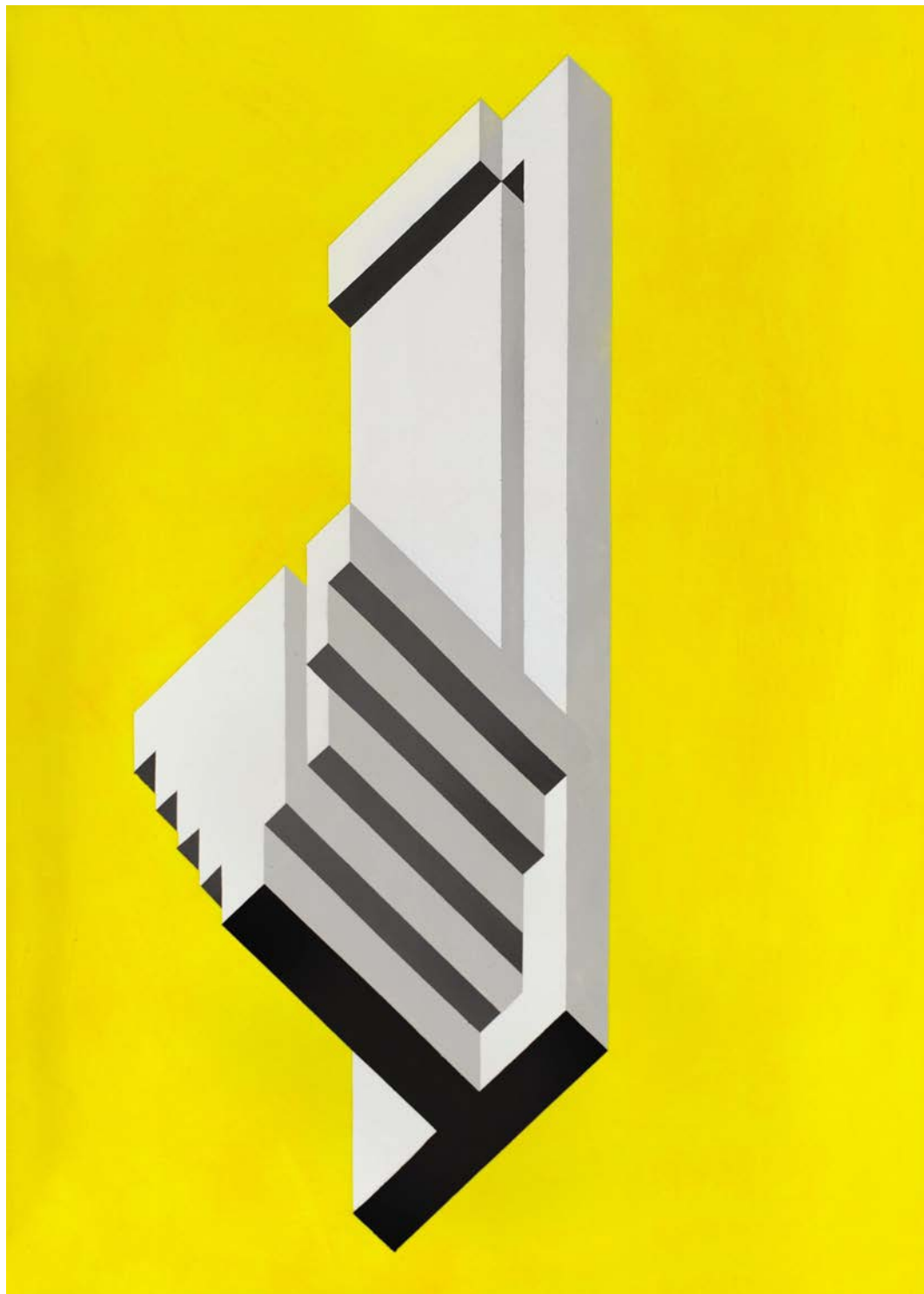
One should design a monument, an architectural thing called: The Throne of the Emperor of the Other Side of the Earth. The design should be presented on a 50x70 cm board, in a vertical layout, with the use of axonometric drawings that clearly explain the concept. Any scale can be used as long as it is congruent with the concept. The design can be made in any permanent technique (other than computer-generated one) on any type of board, allowing reproduction. The rendered object should be appropriate for placing on the lawn, in front of the Bunker of Art's building. Up to 0.5 m³ of concrete can be used for the project implementation; reinforced concrete can be used. The design must provide for the possibility of making formwork in a short time and in a simple manner.



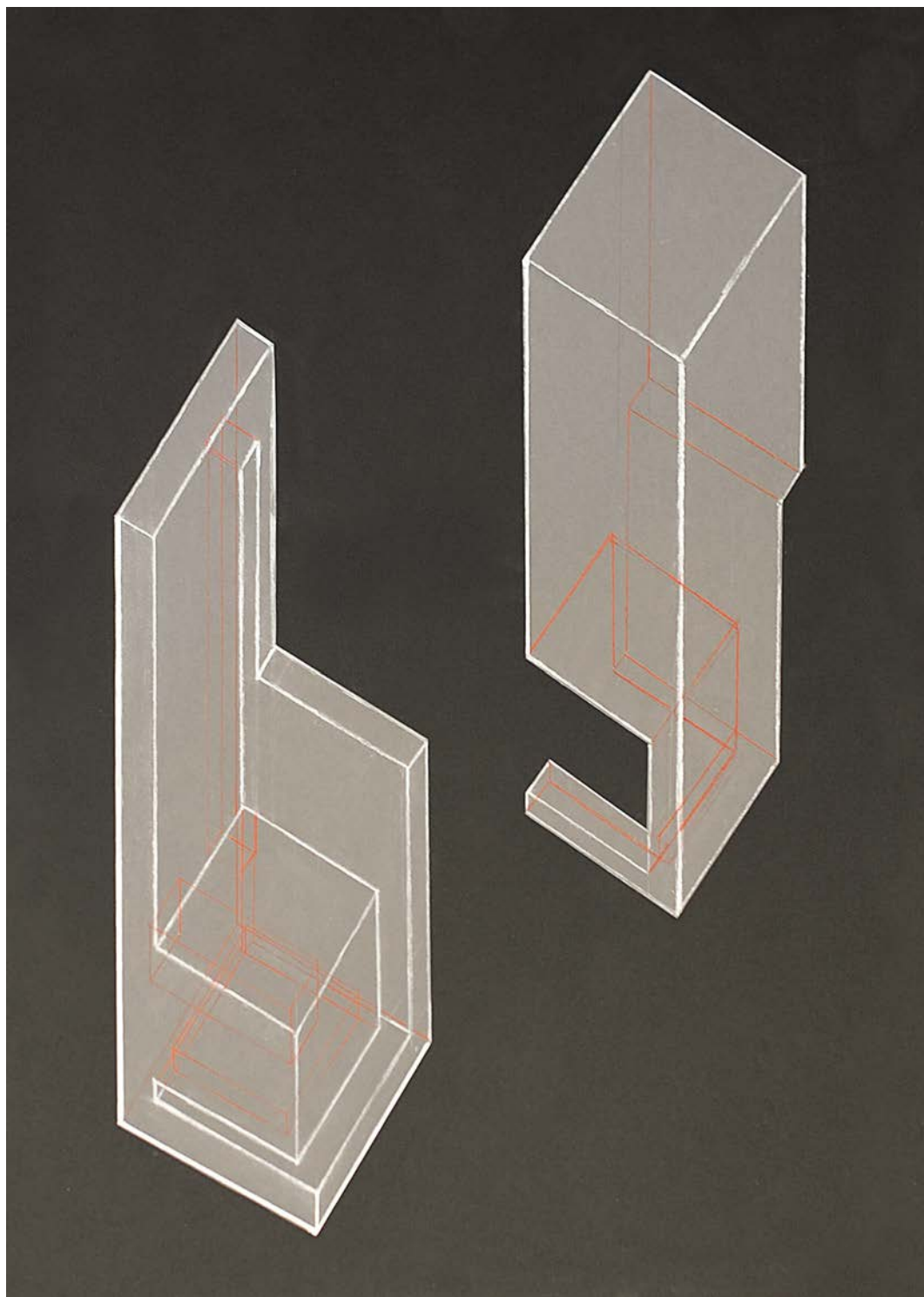
Mateusz Jaworski, Karolina Jezusek, Patrycja Jędra, Aleksandra Krupa, Ewelina Metrycka



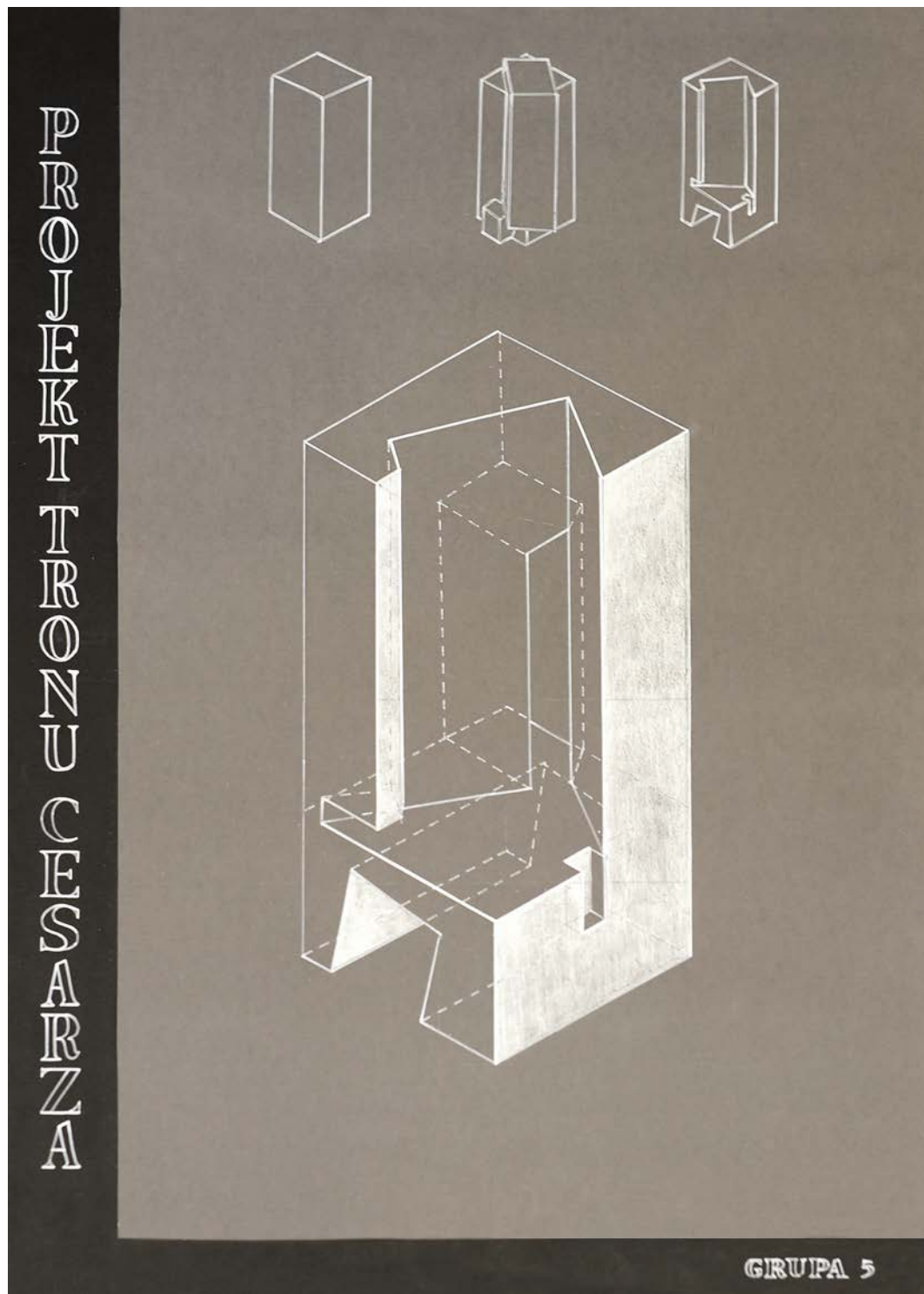
Tomasz Kondracki, Mateusz Munia, Klaudia Pater, Patrycja Wasiak, Magdalena Woźniczka

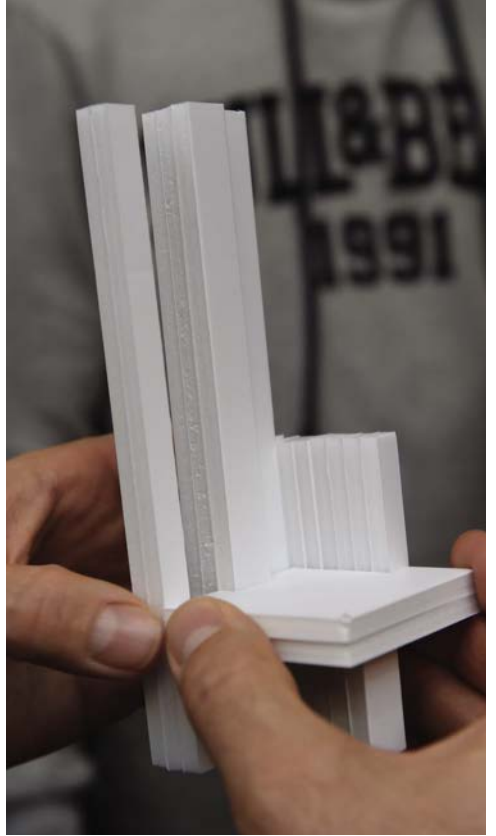
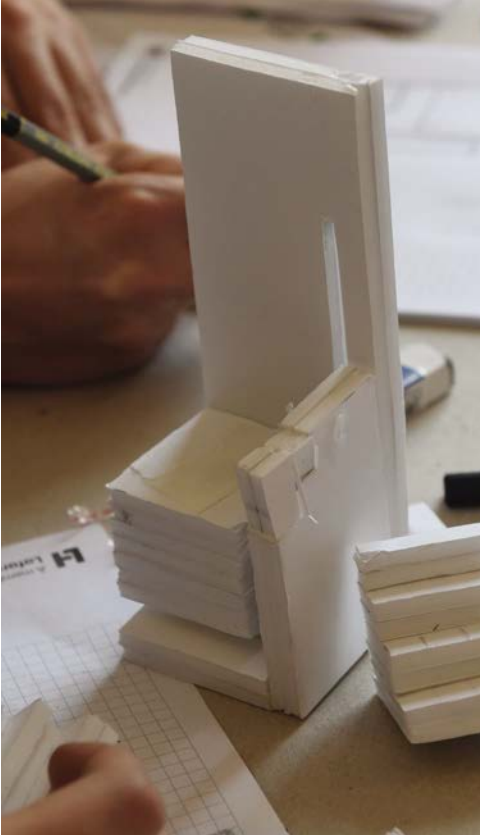


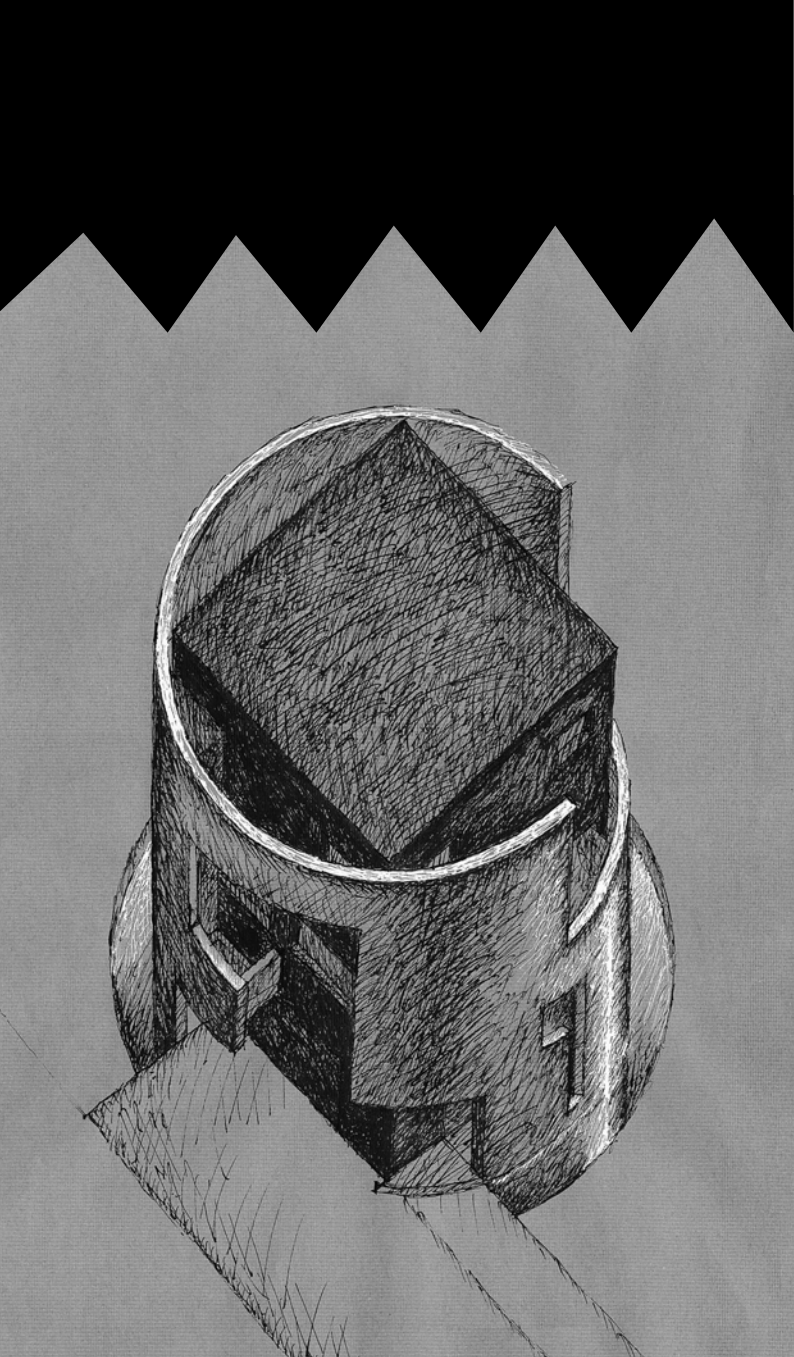
Aleksandra Blok, Martyna Kamińska, Michał Kołodziej, Konrad Lepak, Katarzyna Posiewała



Angelika Jenśław, Weronika Lebieowska, Barbara Agnieszka Nowakowska, Gabriela Siljanoska, Grzegorz Twardowski







6

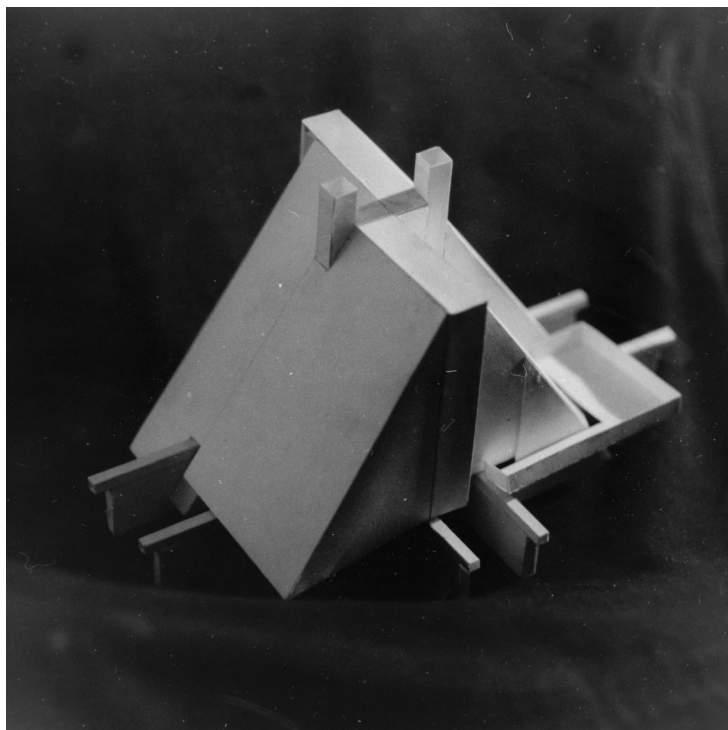
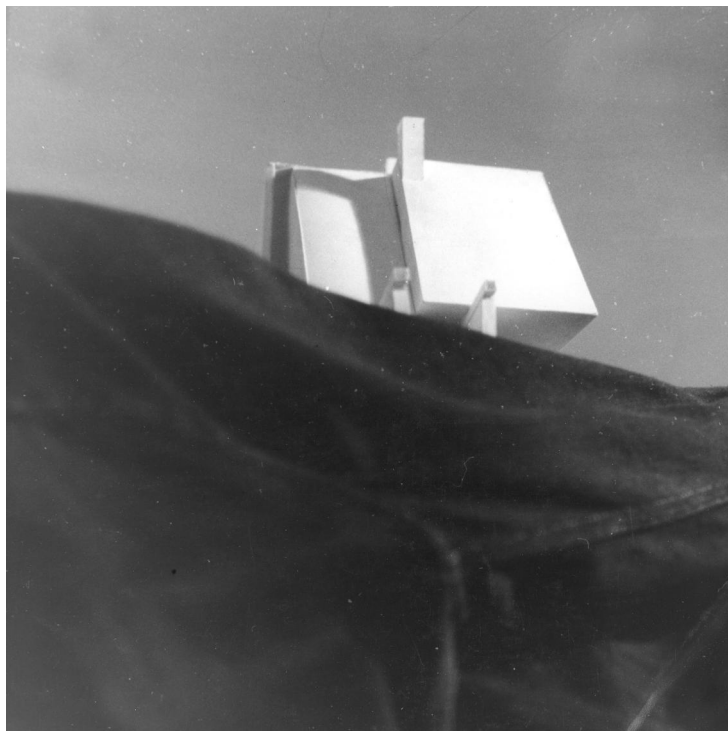
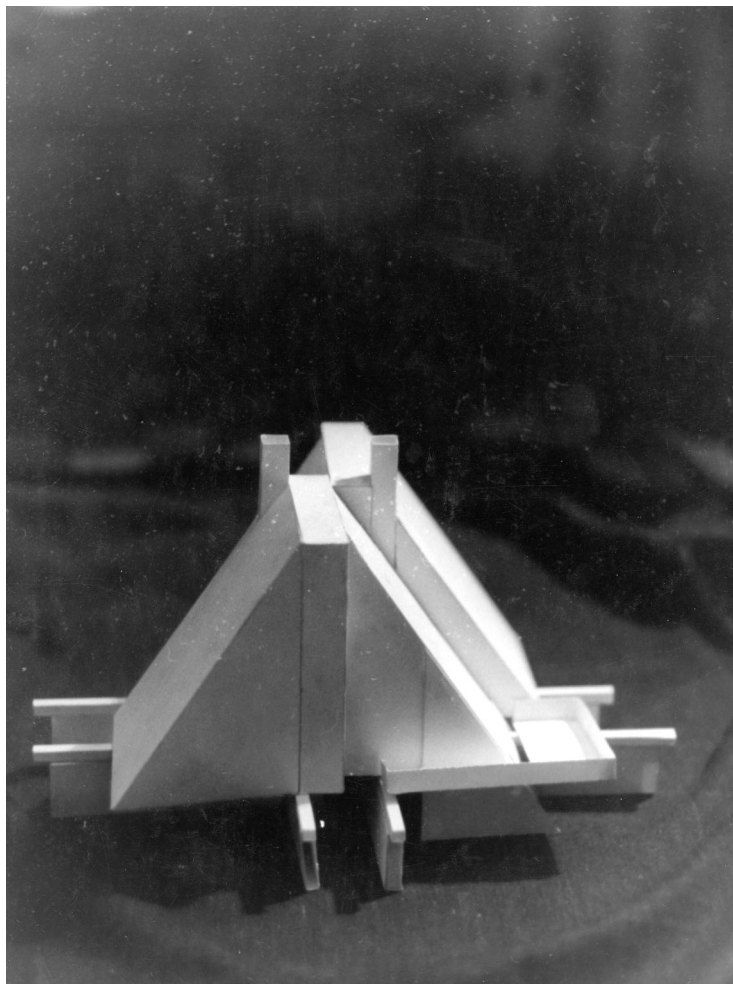
**Archiwum/
Archive**



Wydział Architektury PK, Rocznik 1960-1966 wokół prof. Alfreda Majewskiego na Wawelu
D. Nowina-Konopka, G. Düerschke, D. Kozłowski, M. Kozień, A. Kadłuczka.

1967

188

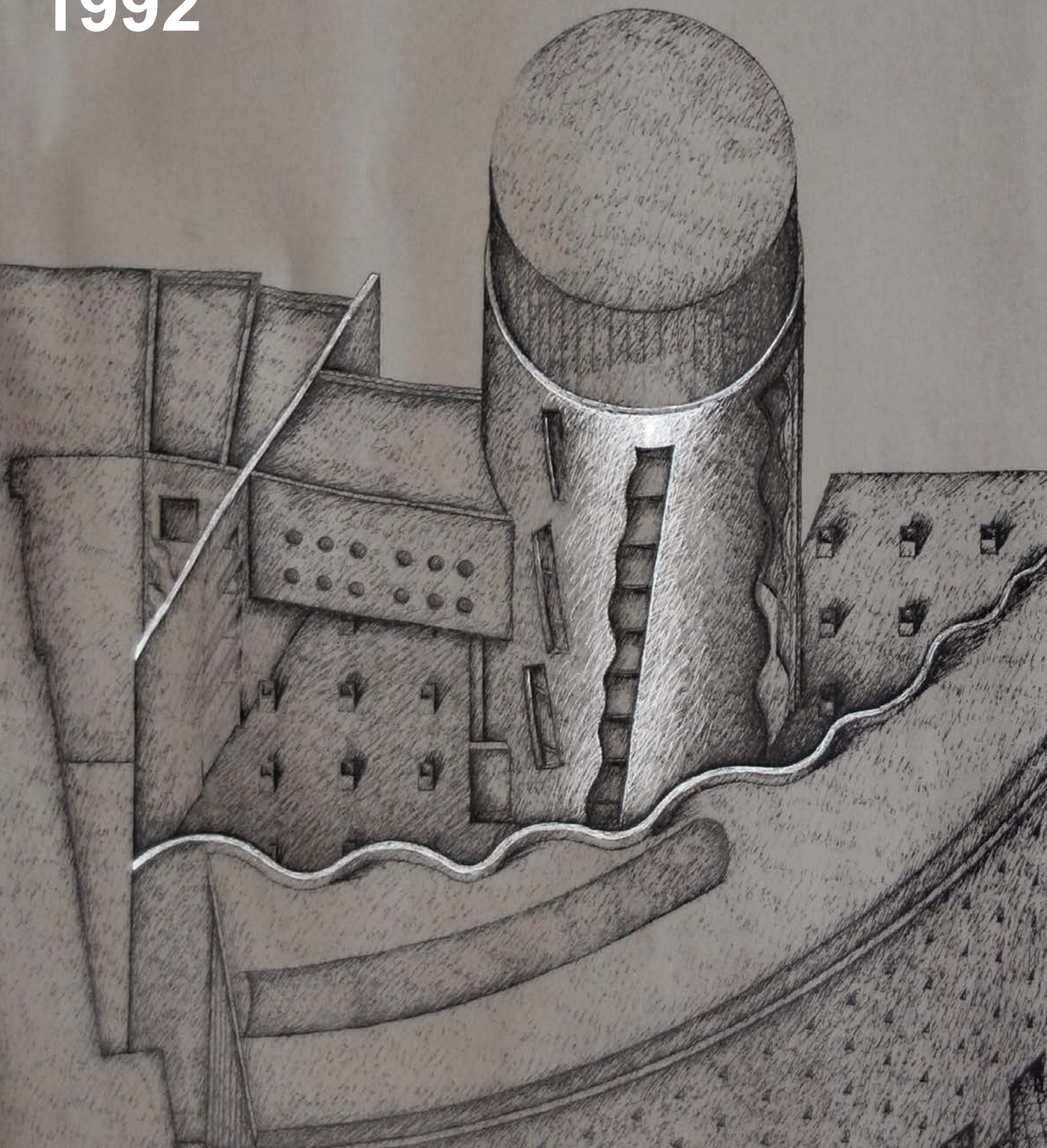


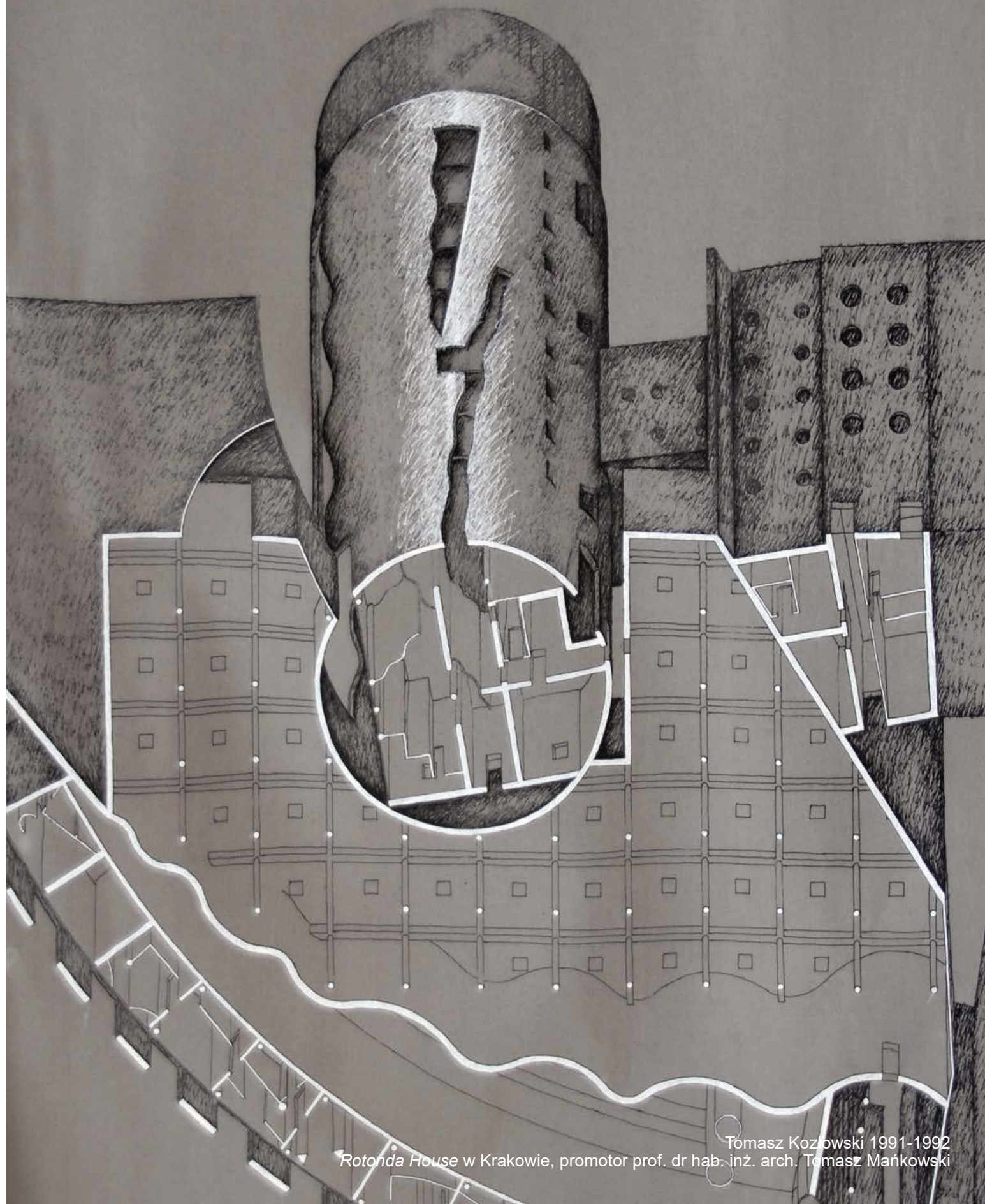
Projekt domu Ałusia, Andrzeja Bachledy-Curuś w Zakopanem; GD, DK



Budynek mieszkalny przy Al. Słowackiego/ul. Kazimierza Wielkiego, Kraków,
Konkurs SARP I Nagroda, D. Kozłowski, A. Noworól

1992





Tomasz Kozłowski 1991-1992
Rotonda House w Krakowie, promotor prof. dr hab. inż. arch. Tomasz Mańkowski

Według Dariusza Kozłowskiego architektura nie jest niczym więcej niż budowaniem rzeczy: ścian, stropów, schodów, kolumn... lub tylko płaszczyzn, kierunków, brył – rzeczy, które stanowią jedynie powód pewnych ludzkich zachowań, napełniając wyobraźnię mieszkańca, przechodnia lub podróżnego; budowaniem nazywa architekt każdy zapis utrwalający ideę. Architektura jest więc światem wymyślonym, istniejącym w imaginacji – twórcy i przechodnia.

Dla Kozłowskiego, wśród sztuk najważniejsza jest – opera; jego upodobania rozpościerają się od Periego i Monteverdiego do Richarda Straussa, i dalej. Ważna jest także wagnerowska idea *Gesamtkunstwerk*. Zapatrzenie w operę jest kluczem do zrozumienia jego architektury konwencji i „Wspaniałego Kłamstwa”. Stworzenie konwencji jest początkiem tworzenia architektury. „Jeżeli widz zaakceptuje konwencję, dalsza zabawa staje się przyjemnością mimo, że do końca nie jesteśmy pewni: opera *seria* to czy *buffa*”, pisze. Kozłowski wierzy słowom Picassa: „...sztuka nie jest prawdą. Sztuka jest kłamstwem, które nam pozwala zbliżyć się do prawdy, przynajmniej do tej prawdy, która jest dla nas rozpoznawalna”. Wyznając sens Wspaniałego Kłamstwa sztuki, architekt porusza się w obrębie estetyki, której naczelną kategorią jest fikcyjność. Demonstracyjne ogłoszenie fikcji jako zabawy, a Wspaniałego Kłamstwa jako konwencji, jest tylko pierwszym Pretekstem dla tworzenia rzeczy. Kozłowski chce, by sztukę oglądać poprzez „zamgloną szybę świadomości, że oto oglądamy świat sztuki – świat sztuczny”. Ów instrument pozwoli na poszukiwanie głębi i rozległości odbioru przedmiotu artystycznego, chroniąc nas równocześnie przed trywialnością rzeczy codziennych z jednej strony, z drugiej zaś ustrzeże przed możliwością potraktowania sztuki jako rzeczywistości.

U podstaw architektury Dariusza Kozłowskiego jest przewaga obaw, i nadziei, nad – racjonalnością; Kozłowski chętnie przywołuje myśl Adolfa Loosa: „Są dwie rzeczy, które przynależą do architektury, grobowiec i monument”. Jest również rozdzielenie rzeczy zwyczajnych od poetyckich. W poezji nie ma rzeczy zwyczajnych – architektura – kamień, schody, dom – przybierają status rzeczy magicznych. Owe rzeczy ma-

giczne stanowią podstawę poetyki i – odnajdywania rzeczywistości architektury; drugim filarem jest słowo: opowieść, mit, jako pretekst budowania świata. Architektura i obrazy Dariusza Kozłowskiego stanowią całość – zamiana rzeczy wymyślonej na realną (w jej bycie poetyckim) stanowi o jej magiczności. Kozłowski przykładą dużą wagę do architektury rysowanej: jego szkice, rysunki i obrazy malowane to studia, ilustracje, manifesty i... zabawy gry.

ART D. KO

Równocześnie zachowuje dystans do swoich utworów rysowanych. Deklaruje przynależność swojej twórczości architektonicznej do czasu postfunkcjonalizmu, a jego obrazy potwierdzają te oświadczenia. Racjonalność dotycząca użytecznej strony architektury pozostaje niezauważalną oczywistością.

W poszukiwaniu oryginalności języka architekt zwrócił się ku mitycznej przeszłości. Odkrywa semantyki przestrzeni miasta i budowli, przypomina zapomniane znaczenia architektur. Zgodnie ze swoją teorią „deintegracji form” tworzy nową jakość elementów i kompozycji – zacierając oczywistość przedmiotu inspiracji, i ...nowego dzieła sztuki. Przeszłość służy jako materia dla tworzenia nowych języków architektury przedstawiającej: wszystkie formy coś oznaczają, także te, które z założenia były nieme, te, których pierwowzory wywodzą się z tradycji abstrakcji. Zawsze porusza się w krainie niejedno-znaczności, nieoczywistości, niekonsekwencji, poważnie traktując swoją zabawę w chowaniego.

Podstawę w tworzeniu szczególnych koncepcji Kozłowskiego stanowią – *preteksty*. Granica między pretekstami „racjonalnymi” i „poetyckimi” jest zacierana; wszystkie stają się tyleż poetyckie, co racjonalne. Tak rozumiany pretekst jest znów początkiem tworzenia architektury, początkiem budowania świata, który podpowie dalszy ciąg opowiadania. W ów świat może z przyjemnością zagłębić się widz-ezrudyta szukając zapachów i linii ukrytych przed zmysłami profana. Stefan Morawski zobaczywszy architekturę

Akademia DZIENNIKA



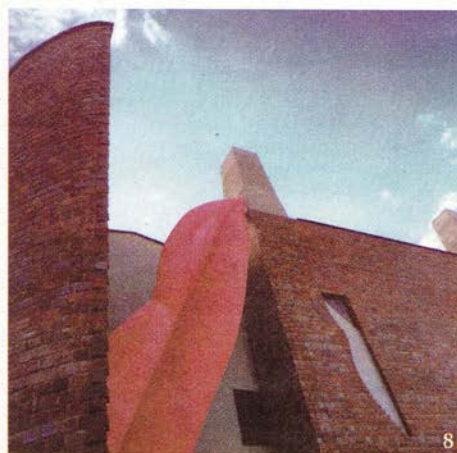
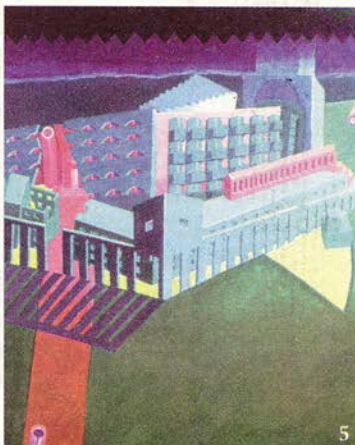
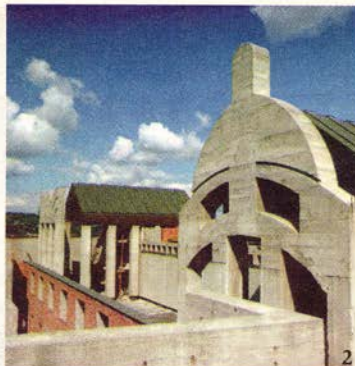
Dariusz Kozłowski

Dariusz Kozłowski, dr hab. inż. arch., profesor Politechniki Krakowskiej. Prowadzi Zespół Architektury Mieszkaniowej w Katedrze Architektury Mieszkaniowej Instytutu Projektowania Architektonicznego PK.

Projekty i realizacje: Kolegium Polonijne UJ w Krakowie-Przegorzalach, 1976 (z T. Mańkowskim); Droga Czterech Bram, Wyższe Seminarium Zgromadzenia XX Zmartwychwstańców (z W. Stefaniskim i M. Misiągiewicz) 1985-1993, w plebiscycie „Architektury” w 1986 r. - jedno z 30 najważniejszych dzieł polskiej architektury powojennej; Dom Alchemików - fabryka kosmetyków HEAN, 1990; Willa Bateau-Bateau, 1992 (z Marią Misiągiewicz); Villa Fortezza, 1993 (z H. Kamińskim).

Wystawy: International Exhibition of Architectural Drawings, The Max Protech Gallery, New York, 1988; Polnische Architekturzeichnungen der Gegenwart, Aedes, Galerie für Architektur und Raum, Berlin 1989; Baustelle: Polen, Akademie der Künste zu Berlin, 1994; Quo Vadis Architectura, Muzeum Architektury, Wrocław 1995; La Biennale di Venezia, VI Mostra Internazionale di Architettura, 1996.

Nagrody: Nagroda Publiczności na I Biennale Architektury, Kraków 1985; Architektoniczne Wydarzenie Roku 1991, SARP Kraków; Projekt Roku 1992, SARP Kraków; Nagroda Ministra Gospodarki Przestrzennej i Budownictwa, 1995; Nagroda Indywidualna Ministra Edukacji Narodowej, 1996; Laureat Konkursu na najlepszą realizację projektu z użyciem technologii betonowej (z W. Stefaniskim, M. Misiągiewicz), 1998; Honorowa Nagroda SARP-Kraków, 1997.



1. Murowany ptak.
- 2; 4. Droga Czterech Bram, Wyższe Seminarium Zgromadzenia Księży Zmartwychwstańców
3. Dom pod Gwiazdami, Wioska Dzieciątka, Rajsko k. Oświęcimia, akryl 100 x 100 cm
5. Kłasztór, akryl 100 x 90 cm

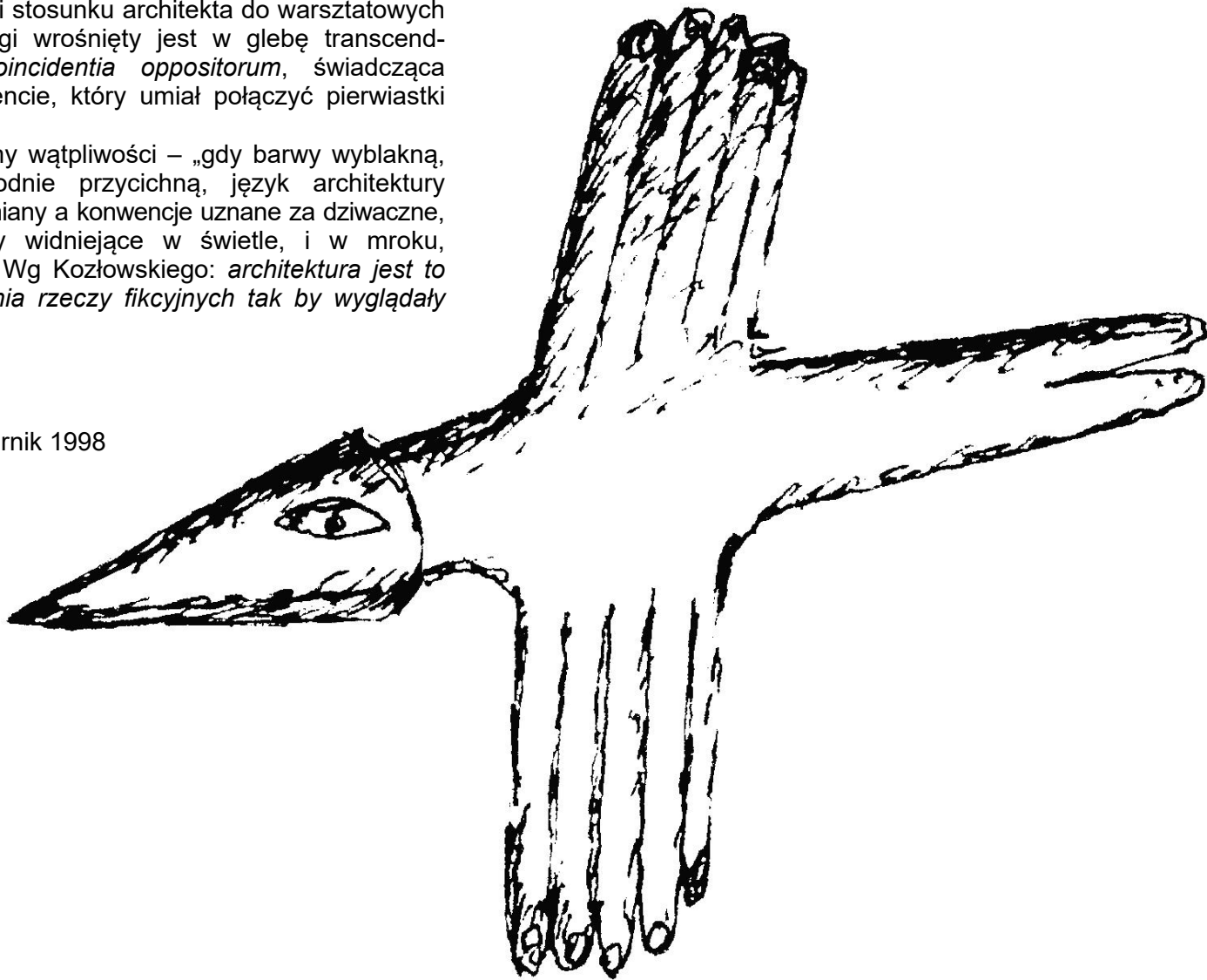
6. Villa Fortezza
7. Portal, Kraków, ul. Wyspiańskiego (z M. Misiągiewicz)
8. Willa Bateau - Bateau, Kraków ul. Emaus.
9. Dom Alchemików, fabryka kosmetyków Hean, Kraków, ul. Mochnackiego

Opracował Piotr Setkiewicz

Kozłowski pisał: „To jednak co przede wszystkim przykuwa uwagę, odnosi się zgodnie z ideą architektoniczną, do wspaniałych igraszek artystycznych. Tzn. afunkcjonalnych elementów, feerii kolorów, krzywych kolumn, schodów wiodących donikąd, urwanych ciągów zabudowy, umyślnie niewykończonych fragmentów, chropowatości tworzywa świadomie nie obrobionego, form łamanych, rozbicia całości kompozycyjnych, [...] etc.” Uznał, że jej formy i treści „[...] w zadziwiająco udany sposób spełniają warunki podwójnego etosu artystycznego – jeden z nich wyrasta z ludycznego, pełnego inwencji stosunku architekta do warsztatowych możliwości, drugi wrośnięty jest w głęb transcendencji. Istna *coincidentia oppositorum*, świadcząca o wybitnym talencie, który umiał połączyć pierwiastki przeciwstawne.”

Nie mamy wątpliwości – „gdy barwy wyblakną, motywy przewodnie przycichną, język architektury zostanie zapomniany a konwencje uznane za dziwaczne, pozostaną bryły widniejące w świetle, i w mroku, i w ciemności”. Wg Kozłowskiego: *architektura jest to sztuka budowania rzeczy fikcyjnych tak by wyglądały jak prawdziwe.*

Kraków, październik 1998



2010



Konkursu Architektura Betonowa 2010
Prorektor ds. Studenckich Leszek Mikulski, Jego Magnificencja Rektor PK Jan Kazior, Dariusz Kozłowski

2016

196



Międzynarodowa Konferencja
Zakładu Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej
Definiowanie przestrzeni architektonicznej XV edycja 2016



Kazimierz Furtak, Maria Misiągiewicz



Armando Dal Fabbro



Wojciech Bonenberg



Tomasz Kozłowski, Dariusz Kozłowski, Jan Kanty Pawluśkiewicz

Wręczenie nagród w Ogólnopolskim Akademickim Konkursie
na najlepszą pracę dyplomową roku
ARCHITEKTURA BETONOWA 2016



Maciej Chmielowiec, Irmina Niewczas, dumny tata (jako Katarzyna Pankowska)

2016



Kazimierz Kuśnierz, Przemysław Bigaj, Jego Magnificencja Rektor PK Jan Kazior, Andrzej Białkiewicz, Jan Deja, Zbigniew Pilch, Maria Misiągiewicz, Stefan Dousa, Tomasz Kozłowski

2016

Medal – MERENTIBUS XV jubileuszowej Międzynarodowej Konferencji Zakładu Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej *Definiowanie przestrzeni architektonicznej 2016*

Medal otrzymali: Zbigniew Bać, Teresa Bardzińska-Bonenberg, Janusz Barnaś, Claudia Battaino, Andrzej Białkiewicz, Wojciech Bonenberg, Herbert Bühler, Wojciech Buliński, Piotr Burak Gajewski, Armando Dal Fabbro, Raimund Fein, Kazimierz Furtak, Krzysztof Gasidło, Barbara Gronostajska, Jacek Gyurkovich, Sławomir Gzell, Zvi Hecker, Krzysztof Jasiński, Maria

Jolanta Żychowska, Nina Juzwa, Andrzej Kadłuczka, Jan Kazior, Wojciech Kosiński, Konrad Kucza-Kuczyński, Juan Luis Trillo De Leyva, Gino Malacarne, Maria Misiągiewicz, Maciej Motak, Joanna Olenderek, Bohdan Paczowski, Bogusław Podhalański, Alberto Pratelli, Juan Manuel Palerm Salazar, Stefan Scholz, Wacław Seruga, Joanna Stożek, Stefan Wrona.

