

Paweł Pasieka

Architektura i jej znaczenia

Magdalena Borowska, *Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2013, s. 259

„Architektura – pisze Steven Holl – dużo pełniej niż inne formy sztuki łączy się z bezpośrednim zaangażowaniem naszych zmysłowych percepcji. Przepływ czasu; światło, cień i transparentność; zjawiska koloru, tekstury, materiału i detalu wszystko to uczestniczy w pełnym doświadczeniu architektury”¹

W starożytności, podobnie jak w czasach współczesnych, architekturę i filozofię uznaje się za dziedziny blisko ze sobą powiązane, gdyż – najogólniej rzecz biorąc – stanowią one specyficzne formy ludzkiej aktywności. Jeśli poszukiwano w Grecji miary i celu, wedle których budowle miały być wznoszone, to odpowiedzi na te zagadnienia nie można było uzyskać wcześniej zanim nie określono natury człowieka i jego relacji do świata lub bogów. Jeżeli z kolei analizowano właściwą formę życia ludzkiego, to nieuchronnie dochodzono do przekonania, że odnaleźć ją można tylko w polis, w sztucznie wytworzonej przestrzeni miasta. Książka Magdaleny Borowskiej *Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych*² stanowi usystematyzowaną próbę analizy znaczeń i kodów zawartych w dziełach architektonicznych.

Autorka rozpoczyna od prezentacji historycznej przeglądu reguł i zasad, jakie odgrywały dominującą rolę przy komponowaniu budowli architektonicznych, od renesansu do modernizmu. Wedle niej renesansowy architekt nie mógł obejść się nie tylko bez odkrytych wówczas ponownie zasad tworzenia perspektywy zbieżnej, ale także preferował przede wszystkim rysunek³. Oddany za ich sprawą kształt budowli miał zawierać wszystkie, a przynajmniej najistotniejsze sensory,

1 S. Holl, J. Pallasmaa, A. P. Gómez, *Question of Perception. Phenomenology of Architecture*, William Stout, San Francisco 2006, s. 41 i n., cyt. za: M. Borowska, *Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2013.

2 Tamże.

3 Patrz: tamże, ss. 25-32.

które z nim wiązano. Dla wielu renesansowych architektów rysunek (*disegno*) odgrywał rzeczywiście znaczenie zasadnicze. Spierano się jednak w sposób niezwykle ostry o to, jak należy rozumieć owo pojęcie oraz w jakiej relacji i w jakim zakresie rysunek ten jest kształtowany i określany przez matematyczne zasady proporcji. Sebastiano Selino w swym niedokończonym *Traktacie o architekturze* (1537) zapowiadał, że w księdze drugiej zostanie wyłożone, za pomocą rysunku i słów, zagadnienie perspektywy w taki sposób, aby „architekt, jeśli zechce, mógł ujawnić swój zamysł [*conchetto*] w widzialnym rysunku [*disegno visibile*]”⁴. W tym znaczeniu rysunek staje się pomocniczym narzędziem w ukazywaniu prawdziwej formy. Ujęcie to prowadzi zatem do dwojakiej wykładni rozumienia tego terminu. W tym duchu Federico Zuccari konsekwentnie odróżniał *disegno interno*, które jako „rysunek umysłowy” jest ojcem takich sztuk, jak malarstwo, rzeźba i architektura od *disegno esterno* – „rysunku zewnętrznego”. W swej rozprawie z 1607 roku *Idea malarzy, rzeźbiarzy i architektów* umieścił następującą definicję: „...*disegno* nie jest materią, nie jest ciałem, nie jest przypadłością żadnej substancji, lecz jest formą i ideą, ładem, regułą, celem i przedmiotem umysłu, w którym wyrażają się zamierzone rzeczy”⁵. Rysunek ten zatem „jest ideą, formą umysłu przedstawiającego wyraźnie i jasno rzecz przezeń rozumianą, będącą zarazem jego celem i przedmiotem”⁶. Wedle Zuccari’ego Giorgio Vasari popełnił zasadniczy błąd, gdyż nie brał pod uwagę rysunku wewnętrznego, traktując pojęcie *disegno* jako po prostu równoznaczne z terminem rysunek zewnętrzny. Po drugie nie zadał on sobie trudu, by określić jego zewnętrzne, wizualne i artystyczne jakości, w których uwidocznic musi się nie tylko ład i porządek, ale także celowościowa struktura poszczególnych elementów, jak i całości budowli. Po trzecie prawdziwa analiza tego pojęcia musi doprowadzić do odróżnienia rysunku wewnętrznego opartego na imaginacji od fantazyjnych i nierealnych form oraz od tych, które kształtowane są w umyśle. Po czwarte zaś *disegno* jako przedmiot umysłu (idea) nie jest naszemu poznaniu po prostu dany, lecz jest rozpoznawany za sprawą naszych rozumowań, które prowadzą, na drodze długich i sumiennych badań, do odkrycia owej właściwej formy. Powolna praca umysłu architekta polega zatem na poszukiwaniu najlepszej, najwłaściwszej formy dla konkretnej i niepowtarzalnej budowli i w tym zakresie ma ona charakter twórczy, o tyle tylko, o ile architekt dopełnia swą pracą, w zgodzie z Arystotelesowską koncepcją, celowość samej natury. Wówczas to rysunek zewnętrzny staje się dziełem, które zarysowane zostało formą nieposiadającą cielesnej substancji. Zuccari przestrzega przed tym, by nie podporządkowywać owego rysunku matematycznie wyznaczanym liniom lub zarysom. Autentyczna praca architekta nie daje się sprowadzić do zastosowania ogólnych reguł matematycznie wyrażanych proporcji i harmonii. Owa „linia, jako rzecz martwa, nie jest wiedzą o rysunku ani o malarstwie, lecz ich działaniem”⁷. Zatem terminy i reguły matematyczne nie są zdolne do tego, by za ich pomocą uzyskać właściwą

4 S. Selino, „Traktat o architekturze”, przeł. K. Tyimiński, w: *Teoretycy, artyści i pisarze o sztuce 1500-1600*, red. J. Białostocki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 190.

5 F. Zuccari, „Idea malarzy, rzeźbiarzy i architektów”, w: *Teoretycy*, s. 388.

6 Tamże, s. 388.

7 Tamże, s. 394.

formę (*disegno*). „Bo zamiast praktykę, pomysłowość i żywość artysty wzmacniać, odbierają mu je zupełnie, męcząc jego umysł, stępując osąd i pozbawiając jego sztukę wszelkiego wdzięku, ducha i smaku”⁸. Prawdziwie twórczy zatem może być jedynie rysunek wewnętrzny, w którym wyraża się wręcz boska siła kreacji, za której sprawą wyłania się w pełni ukształtowane dzieło. W przenikającej umysł architekta mocy *disegno* dostrzeże Zuccari zaszyfrowany znak imienia Boga (*Dio*), którego obecność można dostrzec wówczas, gdy zapiszemy ów termin jako: *Di-segn-o*.

Zagadnienie rysunku nie było jedynym przedmiotem analizy renesansowych traktatów architektonicznych. Dzieło Witruwiusza, a także klasyczne koncepcje dotyczące środowiska naturalnego wywierały istotny wpływ na prace żyjących wówczas architektów. Leon Battista Alberti, podobnie jak Witruwiusz, którego pracę pilnie studiował, uważał, że środowisko ma zasadnicze znaczenie dla uprawiania sztuki architektonicznej. Termin ten rozumiał w szerokim znaczeniu, przekonywał bowiem, że architekt musi brać pod uwagę nie tylko lokalizację, miejsce, w którym budynek ma być wzniesiony, ale powinien także uwzględniać szersze otoczenie, w skład którego wchodzi nie tylko ogrody, ale także całe miasto i jego rozplanowanie. Kwestie odpowiedzialności publicznej architekta, podejmowane przez niego wysiłki w celu osiągnięcia całościowego rezultatu, wreszcie harmonizowanie ludzkich twórców z naturalnym otoczeniem stanowiły zasadnicze tematy, przewijające się nieustannie przez jego dzieło. Alberti dowodził, że architekt musi brać w swjej pracy pod uwagę konsekwencje płynące z istnienia środowiska fizycznego, zdrowotnych warunków życia oraz zmian środowiskowych. Nie oznacza to, że w swych działaniach musi on wyłącznie dostosowywać się do istniejących warunków przyrodniczych. Jeśli bowiem wywołują one na przykład określone choroby, zadanie architekta polega na ich zmianie. Starożytni, jak przekonywał Alberti, przywiązywali wielką wagę do tego, by unikać zamieszkiwania w miejscach „niezdrowych” oraz byli szczególnie wyczuleni, by klimat był dla mieszkańców korzystny. Zdawali sobie bowiem sprawę z naszej ograniczonej możliwości zmiany środowiskowych warunków życia. O ile możliwa staje się, poprzez pomysłowe działanie, zmiana ukształtowania danego terenu lub też zmiana stosunków wodnych (czego przykłady dawali już starożytni, osuszając tereny bagniste i wilgotne), o tyle rozumne działanie człowieka nie może skutecznie przezwyciężyć złego klimatu panującego w danym miejscu. Każdy zdaje sobie sprawę, dodawał Alberti, jak wielki wpływ wywiera klimat na powstawanie, wytwarzanie i utrzymanie się rzeczy. Alberti zalecał przy wyborze miejsca kierowanie się zasadą złotego środka. Najlepsze tereny nie są ani zbyt gorące, ani zbyt wilgotne. Tylko na nich rodzą się mężczyźni, smukli i przystojni ludzie. Zatem niezwykle ważną rzeczą dla architekta musi być wybór właściwego miejsca, w którym ma być założone miasto bądź powstać ma budynek. Poza zaletami naturalnymi miejsce musi zapewnić także pewność spokojnego współżycia z naszymi sąsiadami. Sztuka wznoszenia budynków musi w równym stopniu uwzględniać naturalne otoczenie, jak i potrzebę tworzenia wspólnoty ludzkiej. Ściany i dachy nie tylko są po to, by chronić nas

⁸ Tamże, s. 398.

przed warunkami pogodowymi, ale służą przede wszystkim łączeniu ludzi ze sobą. Użyteczność, warunki zdrowotne, komfort życia nie wystarczają do tego, by kierować się nimi przy wznoszeniu budynku lub zakładaniu miasta. Ludzie powinni mieć świadomość piękna i walorów estetycznych miejsc, w których toczyć ma się ich życie, ponieważ są one formami budowania określonego rodzaju kodów kulturowych. Z tych więc względów zalecał Alberti, by nie wznoszono rezydencji przy zbyt ruchliwych miejscach, gdyż mogą nie tylko nie zapewniać wystarczającego komfortu życia osobom w nich zamieszkującym, ale także mogą utracić należny im powab i dostojność. Nie należy również umieszczać żadnego budynku w dolinie pomiędzy dwoma wzgórzami, ponieważ poza oczywistymi zastrzeżeniami rezydencja umiejscowiona w taki sposób zostanie pozbawiona dostojności i godności, a jej widok, jaki będzie tworzyć dla obserwatora nie będzie ani przyjemny, ani piękny.

Przedstawione w pierwszej części książki Magdaleny Borowskiej analizy pojęcia *disegno* koncentrują się jednak wyłącznie na jego rozumieniu jako zewnętrznego kształtu obiektu architektonicznego. Zawężenie to jest efektem wpisania przez autorkę, owych analiz w dominującą wzrokocentryczną tendencję europejskiej kultury. Magdalena Borowska w swej pracy świadomie pozostawia wszelkie aspekty społeczne i środowiskowe renesansowej sztuki wznoszenia poszczególnych budynków, jak i planowania przestrzennego miasta poza obrębem swych analiz. Ów zabieg pozwala jej w kolejnych częściach książki wydobyć zmiany w zakresie percepcyjnych władz zaangażowanych w estetyczne doświadczenie architektury.

Autorka stale śledzi w książce przemiany estetycznych form doświadczania przestrzeni architektonicznych. Ważna zmiana w tym zakresie dotyczy odejścia od statycznego, wyróżnionego przez perspektywę zbieżną centralnego miejsca, z którego ogląda się obiekt architektoniczny. Osiągana przez to dynamizacja widoku i jego „uprzestrzennienie” Magdalena Borowska analizuje zarówno z punktu widzenia intencjonalności aktów postrzeżeniowych, jaki i wielości uzyskiwanych w ten sposób wglądów. Z kolei badania z zakresu semiologii pozwalają jej ujawnić kody znaczeniowe zawarte w obiektach architektonicznych. Wedle semiologicznego punktu widzenia jedynymi konkretnymi przedmiotami tworzącymi uniwersum architektury są obiekty architektoniczne jako oznaczniki. Zasadniczy problem polega na tym, że jeśli element architektoniczny ma być oznacznikiem, to pojawia się pytanie, czego jest on znakiem? Wydaje się bowiem, że obiekty architektoniczne niczego nie komunikują, lecz jedynie funkcjonują, a więc oznaczają wyłącznie same siebie. To, że budynek lub element architektoniczny pobudza nas do pewnego działania, nie należy do teorii komunikacji, ale to, że komunikuje nam swoją potencjalną funkcję jest pewną daną kulturową, która powinna być poddana analizie. Z punktu widzenia semiologicznego niezwykle ważne jest nie tylko to, jakie kody prymarne i sekundarne wiąże się z danym obiektem, lecz w jaki sposób ustala się pewien zestaw denotujących i konotujących go znaczeń. Budynek denotuje pewien sposób jego zamieszkiwania, lecz konkretne znaczenia, które są z nim związane, zależą od innych, szerszych kodów kulturowych. Forma obiektu architektonicznego denotuje określoną funkcję tylko na mocy pewnego systemu oczekiwań i nawyków, a więc na mocy

kodów. W książce, Magdalena Borowska, podążając za analizami Umberto Eco, pokazuje, że denotowanie znaczeń w obiektach architektonicznych podlega działaniu pewnych zewnętrznych wobec samej architektury kodów kulturowych, których architekt nie może swobodnie zmieniać i dyktować, zmuszając w ten sposób ludzi do nowego sposobu życia. Architekt, jak stwierdza Eco,

chcąc budować musi wciąż być kimś innym, niż jest. Musi się stawać socjologiem, antropologiem, semiologiem... (...) Chcąc nadać kształt systemom wymagań, nad którymi nie ma władzy, chcąc przemawiać językiem, jakim jest architektura, która musi zawsze mówić coś odmiennego od niej samej (...) architekt z samej istoty swej pracy skazany jest na to, by być jedynym może i ostatnim humanistą w społeczeństwie współczesnym. Musi *myśleć o całości* właśnie...⁹

Z uwagi na prowadzone przez autorkę badania szczególne znaczenie ma analiza koncepcji przestrzeni Martina Heideggera. Wyznacza ona wedle autorki istotną zmianę we współczesnym doświadczeniu architektury.

Można rzec, że namysł Heideggera nad architekturą nie dotyczy samych budynków, ale „budynków w procesie” oddziaływania na odbiorcę i jest interpretacją tego oddziaływania w ramach właśnie fenomenologii bycia¹⁰.

Borowska wykorzystuje koncepcję przestrzeni Heideggera do analiz zjawisk architektonicznych, z antycznych „początków kultury europejskiej”.

W książce analizie poddane zostają również dekonstruktywistyczne strategie zmierzające do podważenia zastanych kodów architektonicznych. Nowa estetyka dekonstruktywistyczna zakłada, że należy mówić wieloma językami lub też ujawniać to, co zostało przemilczane lub ukryte w podstawowych pojęciach i znaczeniach, przypisywanych dotychczas obiektom architektonicznym. Wyzwolenie architektury od zewnętrznych wobec niej znaczeń i ideologii zostaje uzyskane poprzez poliwalencyjność i polifoniczność: fragmentaryzację, rozproszenie i wprowadzenie nieciągłości między poszczególnymi elementami architektonicznymi. Wydaje się jednak, że w prezentowanej książce autorka unika jednoznacznej odpowiedzi na pytanie: Czy zabiegi te wpisują się w program „ożywienia” architektury, poszerzający nasze sposoby odbioru przestrzeni architektonicznych, w których ze zderzenia z naszymi nawykami i uzusami wychodzimy uwolnieni i wzbogaceni, czy też przeciwnie wieloznaczność tych prac staje się źródłem jeszcze większego wyobcowania?

Do najważniejszych części książki stanowiących punkt dojścia prowadzonych wcześniej analiz należy część trzecia i czwarta. Miejsce w nich zajmują analizy przedrefleksyjnych i przedpoznawczych form doświadczenia przestrzeni architektonicznej. Jak dowodzi autorka, w wielu współczesnych projektach architektonicznych liczy się przede wszystkim bezpośrednio cielesne doświadczenie tworzących je przestrzeni¹¹. Obiekty architektoniczne jawią się jako wielkie sensoria, w których jesteśmy zanurzeni jako czułe i wrażliwe istoty. Wielozmysłowy charakter naszego odbioru świata sprawia, że przestrzenie

9 U. Eco, *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 250.

10 M. Borowska, dz. cyt., s. 85.

11 Patrz: tamże, ss. 171-217.

architektoniczne również kształtowane są za pośrednictwem wielu mediów. Obok widzianych przez nas kształtów i światłocieni doświadczamy przestrzeni dźwiękowych, zapachowych i taktylnych. Architekci nie uprzywilejowują już wzroku jako nadrzędnej władzy zmysłowego poznania świata. Analizując to doświadczenie, autorka przytacza obszernie fragmenty z prac Petera Zumtora, współczesnego architekta, zdobywcy nagrody Pritzкера, który zdaje relacje ze swojego doświadczenia i zarazem formułuje program architektury oddziaływającej na widza na poziomie prekognitywnym. W opisywanych przez Zumtora obiektach architektonicznych znajdujemy siebie wprawdzie nie jako *animal rationale*, lecz przede wszystkim jako cieleśnie zaangażowaną istotę. Jak stwierdza w swojej pracy autorka,

Celem konkretnych zadań budowlanych jest dla niego właśnie owo zamieszkiwanie (...) oznacza to – używanie naturalnych materiałów – «kamienia, płót, stali, skóry» – oraz przywydywanie właściwości szkieletowych w wyobraźni rozwiązań konstrukcyjnych ukierunkowane nie tylko na ich prozaiczną (wpisaną od zawsze w sztukę budowania) funkcjonalność budynków, ale także na kreowanie możliwości odczuwania w ich przestrzeniach związków pomiędzy sensualnością a sensem¹².

Ostatnia część książki poświęcona jest rekonstrukcji koncepcji Nowej Fenomenologii Hermana Schmitza i projektu filozoficznego Gernota Böhme. Wykorzystując opracowane przez nich kategorie „ciałosferycznych poruszeń”, „atmosfer” i „nastrojów”, Magdalena Borowska poddaje analizie wybrane obiekty architektoniczne, koncentrując się zwłaszcza na budynkach zaprojektowanych przez Petera Zumthora. Ostatni rozdział tej części¹³ zawiera analizę możliwości kształtowania naszych prekognitywnych władz poznawczych. Wykorzystując pracę *Hormonarium* przygotowaną przez Philipa Rahma, autorka analizuje, jakiego rodzaju cieleśnie odbierane doświadczenia przyjemności, przykrości, komfortu lub rozdrażnienia mogą być generowane przez określone warunki fizyko-chemiczne otoczenia. *Hormonarium* pozwala przebadać wpływ zmieniających się parametrów fizycznych, elektromagnetycznych i chemicznych na odczucia i zachowania odbiorców. Tym samym eksperymenty Rahma uzmysławiają nam to, że nasze „atmosferyczne poruszenia i doświadczenia” mogą być nam narzucane, modyfikowane i manipulowane przez niewidoczne, na poziomie empirycznego doświadczenia, warunki i czynniki. Ludzkie ciała i architektura jawią się zatem jako systemy wiązek energii wzajemnie się przenikających. Książka Magdaleny Borowskiej stanowi interesujący, autorski przegląd wybranych koncepcji filozoficznych uzupełnionych o prace teoretyczne architektów, które w istotny sposób doprowadziły do zmiany rozumienia przestrzeni w architekturze współczesnej. Z uwagi na interdyscyplinarny charakter pracy, może być ona skierowana zarówno do architektów, teoretyków architektury, historyków oraz filozofów. Chociaż sama autorka nie analizuje w książce społecznego kontekstu podjętej przez nią problematyki, to książka ta może stanowić teoretyczne uzupełnienie badań nad społecznym kontekstem funkcjonowania przestrzeni architektonicznych.

12 Tamże, ss. 189-190.

13 Patrz: tamże, ss. 197-217.