

Monika Kostaszuk-Romanowska

Uniwersytet w Białymstoku

Narracje architektury czasów postmodernizmu

Z dedykacją dla Eli Konończuk,
Autorki pomysłu na temat tego tekstu.

„Domy chcą i muszą mówić, muszą mieć wolność słowa, mogą mówić rzeczy poważne, mądre, wzniosłe, miłe, ale też i bzdurne”¹. Ten pochodzący z wydanej w 1974 roku pracy *The Place of Houses* cytat dziś brzmi bardziej jak banalny, stylistyczny ozdobnik niż płomienny apel. Ale w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku – a więc w okresie, gdy formowała się postmodernistyczna koncepcja architektury – był pełen treści. Podobne deklaracje można znaleźć w innych tekstach autorów lansujących nowy wówczas styl. Jednym z nich był na przykład Robert Stern – utytułowany projektant, dziekan Yale School of Architecture² – propagujący architekturę, która komunikuje się z odbiorcą, „opowiada” mu swoje historie. Amerykański teoretyk architektury Charles Jenks, twórca słynnych dziesięciu zasad kompozycji postmodernistycznej, jako pierwszą wymieniał właśnie zasadę wykorzystywania przez projektantów czytelnego dla odbiorców, bo odwołującego się do rozpoznawalnej przez nich tradycji, kodu. To wyraźne otwarcie się na narracyjność miało swoje – nie tylko artystyczne – przesłanki. Artykułowało ostry sprzeciw wobec architektonicznego modernizmu, utożsamianego z abstrakcyjnymi, wyczyszczonymi z treści bryłami. Postulat „wolności słowa” dla

¹ Cyt. za: P. Trzeciak, *Historia, psychika, architektura*, Warszawa 1988, s. 227.

² Robert Stern jako jeden z pierwszych zaczął używać terminu *postmodernizm* w opisach współczesnej architektury.

„niemych” dotąd budynków interpretowano zresztą rozmaicie, aktualizując kilka różnych, aczkolwiek niesprzecznych porządków semantycznych.

Chodziło przede wszystkim o odniesienie do wspomnianej już tradycji, wielości zastanych stylów i estetyk, które można teraz było swobodnie stosować, przetwarzać i kompilować. Istotne wydawało się też przyzwolenie na dekoracyjność – nieskrępowane prymatem funkcjonalności szafowanie ornamentem, zwłaszcza w postaci ostantacyjnie naddanego detalu. Ważne okazało się również nawiązanie „kontaktu” budynku z jego otoczeniem, podjęcie „dialogu” z zastanym kontekstem przestrzennym, tworzenie nowej, często zaskakującej, ale przemyślanej znaczeniowo kompozycji. Wszystkie wspomniane porządki konstituowały ideę indywidualizmu – wyraziście zarysowanego, niepowtarzalnego charakteru pojedynczego projektu.

Postmodernistyczne hasło *form follows fiction*³ – sankcjonujące dominację treści nad formą – faktycznie zmaterializowało się w dziesiątkach budynków, których autorów idea ta zainspirowała. Są wśród nich słynne realizacje, uważane dziś za symbole stylu, ale jest też niezliczona liczba projektów późniejszych, często mniej znanych, poświadczających żywotność wciąż powracającego pomysłu na architekturę „opowiadającą historie”. To wyzwanie dla współczesnych kontynuatorów nurtu, bo w XXI wieku moda na postmodernizm, przeżywający przez ostatnie dziesięciolecia swoje wzloty i upadki, nadal trwa. Ale to też wyzwanie dla tych, którzy podejmują trud odczytywania architektonicznych narracji zarówno na poziomie dekodowania pojedynczych „opowieści”, jak i rekonstrukcji możliwie reprezentatywnego ich katalogu. Trudno uniknąć pytań o tryb lektury, porządek określania znaczeń, prawomocność dokonywanych interpretacji.

Co ciekawe, takie pytania towarzyszyły już – dokonywanym w duchu postmoderny – analizom budowli zaliczanych do stylistyki modernizmu.

Postmodernistyczne interpretacje rzeźbiarskich obiektów modernistycznych [...] – zauważył Piotr Winkowski – wskazują na różnice między arbitralnie zakładanymi, a przypadkowo wywoływanymi interpretacjami architektury⁴.

Świadczą o tym przywołane przez autora przykłady opisów słynnych realizacji m.in. kaplicy w Ronchamp Le Corbusiera (odczytywanej jako „statek”, „głowa w anglosaskim berecie uniwersyteckim” czy „grzyb”) i opery

³ Hasło stanowiło trawestację modernistycznej idei *form follows function*, wyrażonej przez Louisa Sullivana.

⁴ P. Winkowski, *Ponowoczesne interpretacje nowoczesnej architektury. Odbiorca i krytyk w izotropowej przestrzeni interpretacji*, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 2, s. 68.

w Sydney Jørna Utzona (kojarzonej z „nasuwającymi się skorupami”, „łupinami”, „żaglami”, a nawet „kopulującymi żółwiami”)⁵.

W przypadku właściwej architektury postmodernistycznej kodyfikację trybu lektury dodatkowo utrudnia fakt, że zgodnie z założeniami nurtu to właśnie odbiorca/widz – użytkownik przestrzeni miejskiej – jest uczestnikiem aktu komunikacji, a więc też pełnoprawnym podmiotem aktu dekodowania znaczeń. Do jego interpretacyjnych kompetencji odwołuje się twórca w procesie kodowania, aktualizując czytelny dla odbiorcy system znaczeń. Jak w praktyce przebiegał ów proces? Ciekawych refleksji na ten temat dostarcza artykuł Cezarego Wąsa *Przestrzenie różnicy*.

Nie wszystkie treści przekazywane przez architektów tego kierunku – zauważa autor – były podobnie jednoznaczne. [...] Niejednoznaczności w treściach przekazywanych przez dzieła architektów wczesnej fazy postmodernizmu nie zaprzeczają jednak postulatów późniejszych twórców i teoretyków, którzy domagali się kształtowania architektury jako struktury narracyjnej, czy osiągnięciu przez wygląd dzieł wartości metaforycznych, symbolicznych lub poetyckich. W zrealizowanych dziełach przekaz treści miał charakter niekiedy bardzo jednoznaczny, czego przykładem może być chociażby restauracja rybna w japońskim mieście Kobe, projektu Franka Gehry’ego, która przybrała kształt ogromnej ryby [...]. Tego rodzaju architektoniczne fantazje rezygnowały z właściwej modernistom powagi i elitaryzmu, a stawały się przejawem charakterystycznego dla postmodernistów odwoływania się do gustów zwykłych ludzi⁶.

Procedurę dekodowania znaczeń, którymi nasycali swoje projekty twórcy postmoderni, określały zatem dwa równie istotne aspekty – przyjęta i realizowana przez autorów zasada narracyjności, kreowania opowieści i wspomniane już kompetencje odbiorców, determinujące możliwość „poprawnego” odczytania owych narracji. W przypadku dzieł zachowujących formę ilustracyjną, wykorzystującą prostą metaforę, w dodatku czytelnie komunikującą funkcję budynku, proces podwójnie ułatwionej lektury przebiegał bez zakłóceń. Rozejście się intencji nadawcy i wrażeń odbiorcy następowało, co oczywiste, gdy przekaz ujawniał swoją wieloznaczność, wielokrotne zakodowanie wymagające uruchomienia bardziej złożonych dyspozycji odbiorczych i bogatszego kontekstu skojarzeń kulturowych.

Możliwości architektury postmodernistycznej – stwierdza w dalszej części swego tekstu Wąs – nie wyczerpywały się na posługiwaniu się prostymi skojarzeniami. Niekiedy odwołania dotyczyły symboli religijnych (jak neolityczne

⁵ Tamże.

⁶ C. Wąs, *Przestrzenie różnicy. Modernizm, postmodernizm i dekonstruktywizm w architekturze (próba definicji)*, „Quart” 2008, nr 4, s. 91.

spirale w dziełach Makovecza), wzorców architektury dawnej (jak klasycyzujące skrzydło National Gallery w Londynie projektu Venturiego) czy regionalnej (jak nawiązujące do tradycyjnego egipskiego budownictwa budowle Abdula El-Wakila). Wbrew wyraźnym niekiedy intencjom nadawców treści przekazów pozostawały niezrozumiałe dla odbiorców, co w swych krytykach podjęli dekonstruktywiści⁷.

Można zatem mówić nie tyle o charakterystycznej dla estetyki postmodernizmu zasadzie podwójnego kodowania znaczeń, co o podwójnej strategii ich dekodowania – na poziomie zamierzonej i odczytanej dosłowności oraz zamierzonej i nie zawsze odczytywanej wieloznaczności. Można też wyobrazić sobie poziom trzeci – lekturę treści metaforycznych, których autor co prawda nie deklaruje, ale do których odczytania zachęca, tworząc formę niejednoznaczną, lecz wyrazistą i sugestywną, a przez to otwartą na różne, także potoczne interpretacje. Ich prawomocność jest oczywiście kwestią dyskusyjną, stanowią one jednak niemożliwe do pominięcia świadectwo funkcjonowania formy architektonicznej w żywym kontekście społecznym, tak ważnym dla postmodernistycznych twórców.

W zestawieniu, które zaprezentuję poniżej, uwzględniłam wszystkie trzy kategorie. Pierwszy powód, dla którego zdecydowałam się zrezygnować z selekcji wykluczającej którykolwiek z porządków wynika z podstawowej trudności w arbitralnym rozstrzygnięciu, jaki tryb lektury należy przypisać poszczególnym przywoływanym tu projektom. Nawet w przypadkach „oczywistych”, w odniesieniu do obiektów, które powstawały jako gotowe, domknięte narracje – czytelnie, wydawałoby się, opisujące przesłanie ich autorów – potencjał kolejnych możliwych interpretacji jest zbyt bogaty i kuszący, by do takich interpretacji również nie sięgnąć. Parafrazując cytowaną na wstępie wypowiedź, należałoby stwierdzić, że postmodernistycznym obiektom w równym stopniu udzielali głosu ich twórcy i ich odbiorcy. Wpisane i dopisywane metaforyczne opowieści tworzą interesującą mozaikę krzyżujących się dyskursów, którą warto odtwarzać w całej jej wielogłosowej różnorodności.

Powód drugi wydaje się jeszcze ważniejszy. Narracje postmodernistycznej architektury rozpięte między ilustracyjną dosłownością i wieloznaczeniową metaforyką uniemożliwiają stworzenie jednej „ostatecznej” klasyfikacji. Mówiąc wprost, wymykają się one klasyfikacjom arbitralnym, a trwanie przy nich wprowadzałoby jedynie sztuczny porządek, fałszując obraz tej z ducha wieloimiennej materii. Ponieważ jednak każdy zbiór fabuł – w trakcie ich rekonstrukcji – winien zostać poddany czytelnej typologizacji,

⁷ Tamże, s. 92.

omawiane tu przykłady ujęto w katalog tematyczny. Klasyczne, zapożyczone z refleksji filologicznej, kryterium motywów nie aspiruje do bycia kryterium jedynym czy jedynie ważnym. Jest po prostu pewną próbą – zapewne jedną z wielu możliwych – systematyzowania lektury, do której zachęcają architektoniczne „opowieści”.

Narracje tradycji

Stosunek do przeszłości można uznać za strategiczną przestrzeń autoidentyfikacji postmodernistycznej wizji architektury. Najważniejszym jej komponentem jest oczywiście reakcja na zerwanie z tradycją w modernizmie. Duch negacji nie wyczerpuje jednak bogatego zestawu wątków, który to kluczowe założenie ewokowało. Koncepcja narracyjności nowej architektury fundowana była na założeniu, że do przeszłości warto się odwoływać, gdyż stanowi ona ogromny rezerwuuar tematów gotowych do podjęcia. Formuła nowej, współczesnej opowieści zakorzenionej w „tym, co już opowiedziane” zyskiwała wartościowe intertekstualne umocowanie, a jednocześnie generowała faktycznie nieograniczony katalog cytatów, parafraz, interpretacji. Atrakcyjne wydawało się więc nie tylko samo nawiązanie dialogu, ale też bogate spektrum możliwych form i efektów takich nawiązań. Postmodernizm z jego estetyką naddatku i imperatywem twórczej swobody w dopowiadaniu, dodawaniu do podstawowej bryły budynku zaskakująco niepasujących elementów niemal zachłysnął się nowymi możliwościami, które udostępniała idea otwarcia się na tradycję.

Dla zrozumienia osnutych na historycznych aluzjach projektów istotne jest uwzględnienie podstawowej zasady korzystania z przeszłości. Nie chodziło przecież o rekonstruowanie, tym bardziej wierne odtwarzanie, dawnych stylów czy form, ale o swobodną grę skojarzeń, uruchomienie tkwiącej w nich symboliki we współczesnych kontekstach znaczeniowych. Architektoniczne narracje tradycji wykorzystywały gotowy metaforyczny potencjał, tkwiący w zapożyczeniu, do własnych semantycznych celów. Efektem takiej syntezy była za każdym razem nowa jakość – opowieść konstytuująca znaczenia w przestrzeni napięcia wywołanego zderzeniem przeszłości i współczesności, swoiście pojmowanego *sacrum* i *profanum*.

Najbardziej charakterystycznym przykładem takiej realizacji jest kultowy projekt Charlesa Moore’a – Piazza d’Italia. Słynny „italski plac” powstał w 1978 roku w centrum Nowego Orleanu jako znak tożsamości włoskich imigrantów żyjących w tym mieście. Centralnym punktem placu jest zbudowana z kilku warstw posadzka uformowana w kształt buta opisującego

rysunek geograficznych granic Włoch wraz z Sycylią. „Można więc – zauważył w swojej relacji Wolfgang Welsch – z rozradowaną duszą przemaszerować przez ojczyznę, a nawet zanurzyć stopy w Morzu Śródziemnym”⁸. Posadzkę, niemal jak orchesterę rzymskiego teatru, otacza kilkupoziomowa kolumnada, przy czym same kolumny pochodzą z różnych historycznych porządków – doryckiego, jońskiego, korynckiego, toskańskiego – a także z wyobraźni samego projektanta. Transformacja klasycznych form dokonuje się za sprawą materiałów, wody i barw. Trzony kolumn otaczają aureole i obejmują skonstruowane ze stali i świecących neonów (neony podkreślają też linie, łuki pozostałych elementów). Niektóre z kolumn to, wedle określenia Welscha, „kolumny prysznicowe”⁹ – klasyczne kanelury i metopy tworzy spływająca z dysz woda (wykorzystano ją na przykład w motywie charakterystycznych dla stylu korynckiego liści akantu). Ten efekt powtarzają wmontowane w nasadę jednego z łuków detale – połączone medaliony z twarzą projektanta, z których także płynie woda. W przestrzeni placu pojawia się typowa dla włoskich miast fontanna, quasi-łuk triumfalny i prostokątna „wieża zegarowa”. Całość zdumiewa feerią barw – od bieli, czerni, ziemistego brązu poziomu dolnego po pomarańcz i żółć partii górnych.

Praca, zlecona przez lokalną społeczność Włochów, miała być – jak już wspomniano – przestrzenią nostalgicznej opowieści poświadczającej poczucie więzi imigrantów z własną tradycją symbolizowaną parafrazami różnych historycznych stylów i motywów. Ważne okazało się też przywołanie „lokalnego kolorytu”.

Brak tu wysublimowanego klasycznego piękna – podkreśla Przemysław Trzeciak – jest natomiast wyraźne nawiązanie do tradycji plebejskich, do krzykliwych sycylijskich jarmarków z ich kolorowymi, wesołymi dekoracjami¹⁰.

Narracja słynnego projektu Moore’a – mimo wyraźnego zaplecza semantycznego – nie jest jednak narracją „serio”. Odwołanie do tradycji dokonuje się w warunkach swobodnej gry podjętej z różnymi pożyczonymi od niej tematami. Piazza d’Italia zapisuje więc także własną opowieść jej autora, niekoniecznie tożsamą z oczekiwaniami włoskich zleceniodawców. Bliżej jej do formuły komiksu, zabawy w pseudohistoryczną formę czy tak

⁸ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. 162.

⁹ Tamże.

¹⁰ P. Trzeciak, *Pochwała różnorodności. Architektura po roku 1960*, w: *Sztuka świata*, t. 10, red. W. Włodarczyk, Warszawa 2001, s. 309.

lubianej przez postmodernistów ostentacyjnej widowiskowości. „Moore, architekt znany z humoru i balansowania na granicy kiczu – zauważa Trzeciak – nadał całości charakter teatralnej makiety, skupiając w pretensjonalny sposób różnorodne znaki i symbole włoskiej tradycji”¹¹. „Sacrum” dyskursu włoskiego zostało skonfrontowane z „profanum” kodu amerykańskiej pop kultury i prawdopodobnie to ten drugi kontekst jest dla współczesnych odbiorców dzieła bardziej czytelną przestrzenią percepcji. Swoiste przyzwolenie na taki tryb lektury wynika z właściwej postmodernie postawy – fakt oddalenia cytatu od źródła nie jest czymś, co się skrywa, lecz czymś, co należy ujawniać i demonstrować.

Amerykański postmodernizm – podkreślają współcześni komentatorzy – filtruje europejską tradycję architektoniczną, doprowadzając ją do przesady, poprzez hiperbolizację, usprawiedliwiając wprowadzenie jej w nowy, odmienny kontekst: efektywność tego zabiegu potęguje geograficzne oddalenie od wykorzystywanych wzorców, które uniemożliwia bezpośrednie porównanie z ewentualnymi modelami¹².

W dyskusji, którą sprowokował kontrowersyjny projekt Moore’a musiało się jednak pojawić pytanie o semantyczną wartość narracji zbudowanej na tak głęboko przekształcającej tradycję hiperboli. Piazza d’Italia, przez Jenksa uznana za „prawdziwy pomnik postmoderny”¹³, w ocenie Welscha poszła za daleko, doprowadzając wręcz do zanegowania zasad formułowanych przez samych postmodernistów. Welsch zarzucił Moore’owi interpretacyjne przerysowanie, paradoksalnie zwiększające ryzyko niebezpiecznej desemantyzacji projektu.

Semantycznie tradycja jest jedynie kulisą – pisał Welsch – i tylko kulisy stwarza również w architekturze. [...] Włochy ze swą klasyczną kulturą ukazane są po prostu jako hollywoodzka *italianità*. [...] Wspólnym mianownikiem projektu jest świat konsumpcyjny. Tradycja, ojczyzna, kultura, *genius loci* są wykorzystywane jak oferta domu handlowego, a przekład wszystkiego na język i formę towaru stanowi przekornie cyniczne przesłanie całości¹⁴.

Oczywiście, można nie zgodzić się z oceną Welscha, trudno jednak zignorować ostrzeżenie tego, jak by nie było, czołowego teoretyka post-

¹¹ Tamże, s. 308.

¹² E. Annoscia i in., *Historia sztuki świata*, przeł. H. Borkowska i in., Warszawa 1998, s. 650.

¹³ Ch. Jenks, *Architektura postmodernistyczna*, przeł. B. Gadomska, Warszawa 1987, s. 132.

¹⁴ W. Welsch, dz. cyt., s. 163.

moderny: „bezladne aplikacje i sałatka z cytatów”¹⁵ nie przyczyniają się do wielojęzyczności architektonicznych realizacji, lecz *de facto* ją wygłuszają.

Welsch, jak można wyczytać z jego analiz, był zwolennikiem takiej formy, odwołującej się do tradycji, narracji, która nie zaciera wzajemnej obcości historycznych kodów, nie stara się ich sztucznie – w ramach przyjętego subkodu nadrzędnej opowieści – uzgodnić. „Oznaką sukcesu postmoderny – przekonywał – jest dialog różnic, a nie chaos jednolitości”¹⁶. Antytezą dla realizacji Moore’a jest w ocenie Welscha projekt Nowej Galerii Państwowej w Stuttgarcie z 1984 roku autorstwa Jamesa Stirlinga. Ten dobudowany do istniejącej wcześniej galerii obiekt stanowi niemal dosłowną materializację idei wędrówki przez różne architektoniczne style. Wielopoziomowa rampa, zewnętrzne tarasy, różowe i niebieskie, o zmiernym podświetlone, poręcze prowadzą widza przez złożoną, ale czytelnie uporządkowaną opowieść o przeszłości. Na wskroś współczesna bryła artykułuje najważniejsze funkcje miejsca-muzeum, opisując własną formą paradygmat wtajemniczenia w historię. Nie brak tu więc rozpoznawalnych detali, np. egipskich gzymsów, romańskich okien, greckich kolumn, renesansowej rotundy. Są też bardziej wyrafinowane aluzje do znanych budynków, m.in. zaprojektowanej przez Rafaela Willi Madama w Rzymie, klasycystycznych gmachów Muzeum Altes w Berlinie autorstwa Karla Friedricha Schinkla i biblioteki miejskiej w Sztokholmie projektu Gunnara Asplunda¹⁷.

Istotą postmodernistycznej narracji Neue Staatsgalerie jest wzorcowo – w ocenie Welscha – zrealizowana wielojęzyczność, która pozwala przemówić poszczególnym stylom. Nie zniekształca ich własnych, jednostkowych opowieści, zachowując podstawową zasadę dialogu z tradycją: „Chodzi o to, by rozmaite języki naprawdę przemawiały jako *języki*, a nie były strzępami słów i dowolnie przedstawianymi dekoracjami”¹⁸. Rozbicie słowa, względność i rozchwianie nadawanego mu sensu, co oczywiste, utrudniają zrozumienie komunikatu. Trudno jednak pominąć milczeniem fakt, że w przypadku realizacji Stirlinga cały proces dekodowania musi się odbywać na poziomie zaawansowanej kompetencyjnie lektury. Tryb interpretacji, której dokonuje sam Welsch, nie jest przecież dostępny przeciętnemu odbiorcy. Mimo to warto ją przytoczyć w całości, stanowi bowiem interesujący model głębokiego rozczytywania znaczeń wpisanych przez autora w bryłę obiektu:

¹⁵ Tamże, s. 147.

¹⁶ Tamże, s. 165.

¹⁷ Zob. B. Cline, *Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, Germany*, w: *Envisioning Architecture: Drawings from The Museum of Modern Art*, red. M. McQuaid, New York 2002, s. 198.

¹⁸ Welsch, dz. cyt., s. 165.

Jest w niej klasyczny język budownictwa muzealnego: język Schinkla – łącznie z rotundą, która jest tutaj oczywiście otwarta. Mamy też szlachetny język modernistycznej *curtain wall* [ściany osłonowej – przyp. M.K.R.] – przekształconej jednak w formę organiczną, czyli pochyłą, wygiętą i podzieloną drewnianymi żebrami. Mamy rzeczowy język moderny – ale ograniczony do budynku administracyjnego. Mamy język pop-kultury – używany jednak wyłącznie do elementów ruchomych. Mamy język konstrukttywizmu – lecz w wydaniu szczątkowym służy raczej do ozdoby niż do budowy. Mamy jeszcze wiele innych odniesień do historii architektury – od Hadriana przez Weinbrennera i Bonanza aż do Le Corbusiera, Wrighta, Piana i Rogersa¹⁹.

Przestrzeń rozciągającą się między modelem lektury określonej przez dominację popkulturowego kodu (à la Moore) i paradygmatem głębokiego odczytywania stylistycznej wielojęzyczności (à la Stirling) wypełniają porządki interpretacyjne, które można zastosować do dziesiątków obiektów odwołujących się do tradycji z wykorzystaniem pojedynczych, z założenia rozpoznawalnych cytatów z historycznych stylów. W tych przypadkach tradycja staje się punktem odniesienia na tyle czytelnym, by nawet w potocznym odbiorze wywołać wrażenie rodzącego naturalną ciekawość dysonansu. Konfrontację dyskursu przeszłości i współczesności budują przede wszystkim wkomponowane w bryłę, a jednocześnie wyraźnie wobec niej naddane elementy. Na ogół uproszczone, ale w ogólnym rysunku wierne oryginałowi przyciągają uwagę swoją wielkością, stylistycznym niedopasowaniem, ostentacyjnie manifestowaną odrębnością od całości kompozycji.

Przykładem takiej gry z historią są chociażby liczne wariacje na temat kolumny jońskiej. Charakterystyczna głowica tej kolumny z motywem ślimacznic przypominających baranie rogi, w postmodernizmie stała się obiektem interesujących, niekiedy bardzo śmiałych parafraz. Wykorzystał ją m.in. Charles Vandenhove, belgijski architekt, autor oryginalnego projektu, ukończonej w 1985 roku, renowacji Hors-Château – zabytkowej dzielnicy Liège, walońskiego miasta, którego historia sięga czasów rzymskich. Architekt zaproponował system kolumn i belkowania urozmaicający ciągi komunikacyjne wąskich uliczek starówki. Rozwiązanie, dumnie nazwane „Liège Order”, wykorzystuje schemat porządku jońskiego w prostej, ale przez to bardzo wyrazistej formie – schodkowe architrawy spoczywają na powiększonych wolutach o mocno skręconym rysunku żłobień. Parafraza oryginalnych „baranich rogów” (czy też według określenia Jenksa, „oczu byka” – *bull's eye*) nie jest tu niezobowiązującą parodią, lecz nowoczesnym formalnie nawiązaniem do tradycji, w tym też do odległej historii samego miejsca. Istota projektu Van-

¹⁹ Tamże, s. 164.

denhove'a wyraża się więc w dialogu z przeszłością, a nie w epatowaniu anachronizmem, którego – według Jenksa – udało się autorowi uniknąć dzięki harmonijnemu połączeniu logiki ornamentu i logiki konstrukcji²⁰.

Odmienną interpretację wspomnianego motywu zaproponował w 1976 roku Robert Venturi²¹, projektując rozbudowę Allen Memorial Art Museum w mieście Oberlin (w amerykańskim stanie Ohio). Przestrzeń muzeum architekt ozdobił nieproporcjonalnie przerysowanymi drewnianymi kolumnami o grubych trzonach i prostych, pozbawionych żłobień, topornie wyciętych wolutach. Quasi-jońskie kolumny Venturiego z założenia nie komunikują się z otoczeniem. Ulokowane na styku starego budynku i nowego aneksu, stwarzają wręcz wrażenie zapory utrudniającej sprawne przemieszczanie się zwiedzających. Jak zauważa Tadeusz Barucki, „zanegowane zostaje więc znaczenie funkcji w architekturze i jej logicznych związków z formą i konstrukcją”²². Ideę synchronizacji formy i funkcji, nowego elementu i zastanej całości – tak istotną dla narracji projektu Vandenhove'a – Venturi wyraźnie kontestuje. Z ducha kontestacji wyprowadza całkiem nową symbolikę, w jego interpretacji historyczny pseudocytat konstytuuje własną, autonomiczną opowieść. Można jedynie domyślać się artykułowanego w niej sensu – przeszłość pozostaje punktem odniesienia, nie sposób jej odrzucić, zanegować, ale też niełatwo ją uzgadniać ze współczesnością.

O ile projekty Vandenhove'a i Venturiego można interpretować jako dwa biegunowo przeciwne warianty czytania historii, o tyle projekt M2 Building z 1991 roku Japończyka Kengo Kuma należy uznać za tak dowolną formę nawiązania do klasycznego modelu i jednocześnie tak od niego odległą (mimo stylistycznej czytelności), że wymaga objaśnienia raczej w kategoriach pastiszu niż rzeczywistego cytatu. Tokijski gmach, pierwotnie zaprojektowany jako salon Mazdy, został przez autora wyposażony w ogromną pseudojońską kolumnę. Wyraźnie dominuje ona nad bryłą budynku, która zdaje się ją jedynie obudowywać. Przerastający asymetrycznie „nałożoną” elewację betonowy kolos, który niczego nie podtrzymuje to kolumna *à rebours*, pozbawiona nawet iluzji swojej pierwotnej funkcji. Nie inicjuje dialogu z historią – ani w wersji kompromisowej, ani antagonistycznej – lecz faktycznie ten dialog unieważnia, czyni go bezprzedmiotowym. Sam autor deklarował potrzebę „przekreślenia” architektury („I want to erase architecture”), „rozpuszcza-

²⁰ Ch. Jenks, *The language of post-modern architecture*, Londyn 1991, s. 156.

²¹ Robert Venturi uznawany jest za ojca postmodernizmu w architekturze. Por. K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2000, s. 164.

²² T. Barucki, *O pięknie ale i o tożsamości naszej współczesnej architektury*, „Czasopismo Techniczne” 2007, z. 13 – „Architektura” z. 6A, s. 10.

nia" jej chaosem chaosu nieustannie zmieniającej się japońskiej metropolii²³. W M2 Building przewrotnie zrealizował tę ideę, doprowadzając stylistyczną wielojęzyczność postmoderny do zamierzonego samozaprzeczenia.

Narracje „etniczne” i narracje turystyczne

Jedną z istotnych form dialogu z przeszłością w postmodernistycznej architekturze stanowi częste odwoływanie się do lokalnej tradycji, nasycając projekty metaforycznymi skojarzeniami identyfikującymi kulturową specyfikę przestrzeni, w której projekt jest realizowany. Na ogół dalekie od ilustracyjnej czytelności elementy kulturowego kodu współczesnych budynków przełamują jednak ich anonimowość, współtworzą świadomie aranżowaną więź z tożsamością miejsca. Opowiadające o niej architektoniczne cytaty i aluzje, dzięki wpisaniu w nowoczesną bryłę, dają możliwość aktualizacji symboli i znaczeń wywiedzionych z kulturowego dziedzictwa regionu.

Przykładem takiej realizacji są słynne Petronas Towers zaprojektowane przez Césara Pelli. Dwie bliźniacze wieże zbudowano w 1998 roku w stolicy Malezji Kuala Lumpur. Powstały na zamówienie koncernu naftowego Petronas. Na pozór są uniwersalnym symbolem postępu dynamicznie rozwijającego się azjatyckiego miasta (w założeniach inwestora miały też symbolizować potęgę firmy) – przez parę lat były przecież najwyższymi budynkami na świecie. Jednak po dokładniejszym przyjrzeniu się, z zarysu kształtu stalowo-szklanych kolosów można odczytać wyraźne nawiązanie do klasycznej formy azjatyckich świątyń, w tym najsłynniejszej hinduistycznej świątyni Angkor Wat. Świadczą o tym przede wszystkim stożkowate, schodkowo narastające szczyty wież zwieńczone wyrastającymi z kulistych elementów iglicami. Jeszcze ciekawszych informacji dostarcza analiza planu, na którym zbudowano wieże. Tworzy go charakterystyczna ośmioramienna gwiazda, powstała z nałożenia dwóch kwadratów. W kulturze islamu symbolizuje ona boskość, ale też potęgę i władzę. Współczesnym dopełnieniem metafizycznej narracji Petronas Towers zdaje się być przeszklony „powietrzny mostek” łączący wieże na poziomie 41. piętra (wieże mają 88 pięter). To nie tylko ciąg komunikacyjny, ale i szczególne miejsce widokowe dostarczające niezwykłych przeżyć – „jest on niejako wizualną bramą do nieskończoności”²⁴.

²³ Zob. <http://www.archilab.org/public/2000/catalog/kengo/kengo.htm>. 20.01.2011.

²⁴ *Dzieła nowoczesnej architektury*, red. N. Monti, przeł. T. Gołędowski, Warszawa 2007, s. 226.

Podobne przesłanie towarzyszyło realizacji wieżowca Gyeongju Tower w południowokoreańskim mieście Gyeongju. W miejscu, gdzie powstał, znajdował się buddyjski ośrodek kultu, zniszczony w XIII wieku w trakcie inwazji Mongołów. Jednym z jego elementów była dziewięciokondygnacyjna pagoda zbudowana w VI wieku n.e. Przed Światową Wystawą Kulturalną, która odbyła się w Gyeongju w 2007 roku, postanowiono przywołać odległą historię tego miejsca – kiedyś liczącego się ośrodka politycznego na Półwyspie Koreańskim. Symbolem dawnej potęgi królestwa Koryŏ (od jego nazwy pochodzi współczesna nazwa Korea) stała się na wskroś nowoczesna bryła wieżowca z charakterystycznym wycięciem, które kształtem przypomina obrys historycznej pagody z typowym układem schodkowo zwężających się pięter, podgiętymi ku górze narożnikami kolejnych daszków i zwieńczającą całość iglicą. W tradycji buddyjskiej pagody były budowlami służącymi do przechowywania relikwii. Gyeongju Tower – atrakcja turystyczna miasta, pełniąca funkcję wieży widokowej i miejsca pokazów laserowych – znakomicie wpisuje się w historyczną narrację pierwotnego relikwiarza. Jest symboliczną „bramą łączącą przeszłość z przyszłością”²⁵. Przy świetle dziennym imponuje rozmachem szklanego wieżowca, w nocy zaś, gdy mrok przesłania współczesną bryłę, oświetlonym kształtem wycięcia wprowadza w metaforycznie uobecnioną przestrzeń dawnej świątyni.

Azjatyckie projekty wypracowały swój własny model harmonijnego łączenia nowoczesności i lokalnej – na ogół powiązanej z sakralną symboliką – tradycji. Innymi prawami rządzą się realizacje, dla których kod kulturowy jest obiektem odległego nie tyle historycznie, co geograficznie przywołania. Nawiązanie musi być równie czytelne, jednak sposób wprowadzenia go do projektu wymaga koncepcyjnej subtelności uwzględniającej kulturowo odmienny kontekst przestrzenny budynku. Mamy tu do czynienia z odwrotnym, w stosunku do wcześniej zaprezentowanego, paradygmatem. W architektonicznym porządku współczesnych europejskich lub amerykańskich miast to odległy „etniczny” cytat jest obcy i właśnie jako obcy musi podlegać takiemu przetworzeniu, by sprawnie komunikując własne sensy, nie drażnił, lecz zaciekał.

Taki efekt udało się uzyskać francuskiemu architektowi Jeanowi Nouvelowi. Według jego projektu w 1987 roku zbudowano w Paryżu Instytut Świata Arabskiego (Instytut du Monde Arab – w skrócie IMA). Utrzymany w stylu high-tech gmach łączy funkcję centrum kulturalno-naukowego i muzeum sztuki. Co ciekawe, był on pomyślany nie tylko jako obiekt służący

²⁵ Zob. „Cień Świątyni Żółtego Smoka”, <http://bryla.gazetadom.pl/bryla/1,85298,4485675.html>, 25.01.2010.

popularyzacji kultury islamu, ale też jako materialny symbol historycznych i współczesnych związków Francji z cywilizacją krajów arabskich, realizujący misję przyjętą w programie François Mitterranda „Le Grand Projets”²⁶. Usytuowanie, a także architektoniczna koncepcja budynku realizują ideę łączenia tradycji/historii ze współczesnością. Północne skrzydło, zlokalizowane na granicy historycznej dzielnicy Paryża przypomina lustro, w którym odbija się jej zabudowa²⁷. Z kolei skrzydło południowe sąsiaduje z nowoczesnym miasteczkiem uniwersyteckim. Ta część budowli jest najciekawszym i najbardziej znanym jej elementem. Prostokątny ekran elewacji stworzono przy użyciu 30 tysięcy elementów wykonanych ze światłoczułego szkła, które wkomponowano w stalowe przesłony²⁸. Są one ruchome, dzięki czemu można kontrolować dopływ światła do wnętrza budynku. Oprócz funkcji technicznej przesłony pełnią ważną funkcję symboliczną. Stanowią bowiem wyraźne nawiązanie do tzw. *mashrabiyyas*. W tradycyjnej architekturze arabskiej terminem tym określa się rzeźbione w drewnie kratownice zabudowujące otwory okien, które chroniły wnętrza domów przed palącym południowym słońcem. Ich nazwa prawdopodobnie pochodzi od nazwy podokiennych półek, na których trzymano naczynia z wodą do picia. Ale nawet dla tych, którzy nie znają pochodzenia motywu, arabska stylizacja powtarzającego się w projekcie elewacji wzoru jest zapewne czytelna. Połyskujący ekran Instytutu, przypominający olbrzymią, ażurowo tkaną serwetę, nie pozostawia wątpliwości co do przeznaczenia budynku i wpisanego w jego bryłę symbolicznego przesłania.

Projekt Nouvela zebrał wiele pochlebnych opinii. „Instytut Świata Arabskiego – pisano o nim – to budynek europejski i paryski, a jednocześnie i przede wszystkim stanowiący ucieleśnienie marzenia Europejczyków o nowoczesnym, przyjaznym świecie arabskim”²⁹. Źródłem sukcesu tej realizacji był nie tylko ciekawy pomysł na połączenie nowoczesnej bryły z elementami klasycznej arabskiej architektury. Ważna okazała się przede wszystkim umiejętność zsyntetyzowania formy i treści w narrację wyprowadzającą z kolonialnej przeszłości Francji aktualną ideę międzykulturowego dialogu. Współczesne nawiązania do tematów „etnicznych” nie zawsze jednak znaj-

²⁶ François Mitterrand, „le des arts premier”, patronował programowi zwanemu „Grands Travaux” lub „Grands Projets Culturels”, który zakładał realizację kilkunastu ważnych projektów architektonicznych w Paryżu – rozbudowę Luwru, budowę Muzeum d’Orsay, Instytutu Świata Arabskiego i in. W budowie IMA partycypowało ponad dwadzieścia krajów arabskich.

²⁷ *1001 budynków, które musisz zobaczyć*, red. M. Irving, przeł. E. Balcer i in., Poznań 2008, s. 648.

²⁸ Zob. *Dzieła nowoczesnej architektury*, s. 54.

²⁹ Tamże, s. 60.

dują tak silne ugruntowanie semantyczne. Przywołanie kulturowego kodu bardzo często okazuje się jedynie efektownym sztafażem, pozbawionym – z oczywistych powodów – zakorzenienia w źródłowej symbolice. Pozbawiona źródłowego sensu piramida egipska poza Egiptem jest już tylko uniwersalnym znakiem egzotyki konstruującym komunikat raczej turystyczny niż tożsamościowy. Tego typu architektoniczne narracje opierają się na efekcie dystansu, nie bliskości i podlegają zupełnie odmiennej funkcjonalizacji.

Warto tu przywołać choćby słynny Hotel Luxor w Las Vegas, przewrotnie określany mianem „najlepiej rozpoznawalnej piramidy nowożytnego świata”³⁰. Zbudowany w 1993 roku według projektu Veldona Simpsona wydaje się być „doskonałą” kopią Piramidy w Gizie. Z pokrytym czarnym szkłem ostrosłupem sąsiaduje potężny posąg Sfinksa i kapliczki boga Ra. Wobec tej realizacji w całości daje się zastosować krytyczna wypowiedź Wel-scha na temat Piazzzy d’Italia – Hotel Luxor jest faktycznie kolejnym przykładem popkulturowej „sałatki z cytatów”. Pomyślany jako atrakcja turystyczna miasta raczej nie stara się maskować swej ostentacyjnie kiczowatej stylistyki. W przypadku tej realizacji można wręcz mówić o efekcie Baudrillardowskiego *simulacrum* – dla wielu gości quasi-starożytna symulacja Hotelu Luxor stworzyła możliwość ekwiwalentnego obcowania z oryginałem. W 2007 roku w egipskim dzienniku „Al-Wafd” ukazał się artykuł, którego autor zwracał uwagę na fakt, iż w takim właśnie celu do Las Vegas przybywa rocznie kilkakrotnie więcej turystów niż do samego Luxoru. W artykule pojawiła się nawet sugestia, że egipskie zabytki należy chronić prawem autorskim, a hotel w Las Vegas powinien dzielić się swoimi zyskami z miastem Luxor³¹.

Popularność wciąż wzbudzającego kontrowersje projektu Simpsona dowodzi, że nie da się dziś uniknąć bardzo dowolnego włączania „etnicznych” wątków w zglobalizowane narracje turystyczne. Ich komercjalizacja nie musi jednak oznaczać zamierzonej dewaluacji pierwowzoru. Wpisywanie we współczesny projekt rozpoznawalnych znaków kulturowych atrakcyjnych turystycznie miejsc daje się pogodzić z zachętą do poznawania oryginału. Takie przesłanie towarzyszyło realizacji autorstwa znanego postmodernistycznego architekta Hansa Holleina. W 1978 roku przygotował on koncepcję wystroju Austriackiego Biura Podróży w Wiedniu. Utrzymaną w duchu – jak to określał Jenks – „radikalnego eklektyzmu” aranżację biura autor *Architektury postmodernistycznej* opisał następująco:

³⁰ Zob. „Hotele bez granic”, <http://bryla.gazetadom.pl/bryla/1,85302,4556860.html>, 26.01.2011.

³¹ Zob. <http://youthinkwhat.com/egyptian-pyramids-subject-of-proposed-copyright-legislation.html>, 28.01.2011.

Pod chłodnym białym światłem płynącym z secesyjnego kolebkowego sklepienia, które subtelnie niweluje różnice wysokości sufitu, umieszczono różne symbole przywodzące na myśl podróże zagraniczne: lutyensowską kopułę z brązu dla Indii, drzewa palmowe oznaczające egzotyczne miejsca, złamaną kolumnę dla Grecji i Włoch³².

Jenks zwraca uwagę na precyzyjną realizację „meblujących” przestrzeni biura symboli. Ta precyzja, według krytyka, chroni stereotypowe z konieczności motywy przed osunięciem się w kicz. Spójna, czytelna narracja podróżnicza uzgadnia wszystkie wykorzystane elementy, propagując szlachetną ideę poznawania świata, która zachowuje swoją podstawową wartość także w wersji masowej, zorganizowanej turystyki. „Hollein przemawia bezpośrednio do kultury masowej i wykorzystuje jej banały (co jest nie do uniknięcia w biurze podróży) – lecz z pomysłowością i dokładnością nieczęsto spotykaną w produktach kultury masowej” – przekonuje Jenks³³.

Narracje krajobrazowe i przyrodnicze

Postmodernistyczny postulat nawiązywania kontaktu z otoczeniem wyrażał się nie tylko w dialogu z kulturowym kontekstem budynków, lecz także w rozmaitych wariantach prezentowania naturalnego pejzażu i jego przyrodniczego zróżnicowania. Urbanizacja oddala nas od natury, ale nawet gęsta struktura współczesnej miejskiej zabudowy pozostawia pole do fantazji architektów, którzy właśnie w przyrodzie znajdują inspirację do swoich projektów. Niejednokrotnie punktem wyjścia jest potrzeba zatarcia opozycji natura–kultura, chęć nawiązania zerwanej więzi z pierwotnym środowiskiem człowieka. Często jest nim także fundowana na efekcie zaskoczenia śmiała próba odtworzenia w materialnej fakturze budynku (także przez użycie naturalnych materiałów) zapomnianej doskonałości uformowanej przez naturę rzeźby terenu.

Kod naturalnego nadmorskiego krajobrazu ciekawie zastosował architekt i rzeźbiarz Thomas Heatherwick. Zaprojektował on budynek restauracji East Beach Cafe, który powstał w 2007 roku w mieście Littlehampton na południowym wybrzeżu Anglii. Budowla – przypominająca wyrastającą z brzegu morza wydmę – była pomyślana jako nowy architektoniczny symbol miejsca, a przy tym estetyczna przeciwwaga dla tandetnych kiosków ga-

³² Ch. Jenks, dz. cyt., s. 143.

³³ Tamże, s. 142.

stronomicznych straszących w nadmorskich miejscowościach³⁴. Jej niezwykle kształt tworzą wielkie, nieregularnie nałożone na siebie ciemnobrązowe plastry, faktycznie przypominające faliste „słoje” naturalnej wydmy. Co ciekawe, samo tworzywo nie było naturalne – strukturę budynku wykonano z kilkudziesięciu zespawanych stalowych taśm o szerokości 30 centymetrów. Szczelnie oplatają one całą bryłę, tworząc z zewnątrz widowiskowy efekt ogromnej, odsłoniętej przez morze skały. Równie ciekawy jest widok z wnętrza restauracji. Jedyne przeszklone wycięcie w elewacji skierowano ku morzu, eliminując z przestrzeni wizualnej percepcji niezbyt ciekawą zabudowę samego wybrzeża. Goście kawiarni, konsumując sałatkę z wędzonego pstrąga lub kałamarnicę w chilli³⁵, mogą więc w spokoju kontemplować piękno morskiego krajobrazu.

Obok narracji krajobrazowych, wykorzystujących motywy skał, nadmorskich klifów czy jaskiń, dużą grupę współczesnych realizacji stanowią nawiązania do zjawisk przyrodniczych – flory i fauny. Architektoniczne parafrazy motywów roślinnych i zwierzęcych trudno sklasyfikować, gdyż często stanowią swobodną (choć niejednokrotnie podkreślającą kontekst lokalizacji) wariację na temat świata natury motywowaną przede wszystkim fantazją autora. Równie często przyrodnicza symbolika pojawia się jako wtórnie dopisana budynkom lektura ich odbiorców, ale ten porządek interpretacyjny – jak już wspomniałam – także trudno pominąć, bo stanowi autentyczne świadectwo „oswajania” budynków, spontanicznego nadawania im nowej, metaforycznej tożsamości. Budynek, niezależnie od intencji projektanta i swoich funkcji użytkowych, w świadomości zbiorowej funkcjonuje pod wymyśloną mu nazwą – żyje, bo ma imię.

Do pierwszej grupy można z pewnością zaliczyć Gare do Oriente w Lizbonie. Projekt dworca, a właściwie wielkiego węzła komunikacyjnego i centrum handlowego, autorstwa Santiago Calatravy, zrealizowany został w 1998 roku w ramach przygotowań do lizbońskiej edycji EXPO. Gare do Oriente – nowy symbol miasta – zaprojektowano z myślą o gościach, którzy tu rozpoczynają swoją wizytę w stolicy Portugalii. Złożona struktura kompleksu zdaje się znosić prawo grawitacji – skomplikowana rzeźba sklepień i zadaszeń stwarza wrażenie niezwyklej lekkości i dynamiki. To efekt wieloletnich studiów Calatravy nad mechaniką tworów organicznych. Fascy-

³⁴ Więcej informacji o obiekcie w artykule: *Kawiarnia jak sztuczna wydma*, <http://bryla.gazeta-dom.pl/bryla/1,85298,7586745.html>, 30.01.2011.

³⁵ Na stronie internetowej lokalu właścicielki reklamują swoją restaurację jako miejsce oferujące dania „z tego, co każdego dnia przywożą rybackie łodzie”. Zob. <http://www.eastbeach-cafe.co.uk/html/contactus.html>, 30.01.2011.

nacja naturą – uznawaną przez hiszpańskiego architekta za matkę najdoskońszych form – przekłada się w jego projektach na zaskakujące rozwiązania przestrzenne, w których zaciera się granica między architekturą, inżynierią i sztuką. W schemacie lizbońskiego dworca autor wykorzystał głównie dwa motywy. Wznosząca się nad peronami konstrukcja przypomina wielki palmowy las z kolumnami w postaci pni i precyzyjną strukturą zachodzących na siebie liści, które tworzą przykrywający perony dach. Z kolei sklepienie dworca wygląda jak wielki, bielejący w słońcu szkielet nieznanego zwierzęcia, wyrzucony przez morze na brzeg³⁶. Oryginalna organiczna narracja projektu, nawiązująca do południowej roślinności Lizbony i położenia miasta nad oceanem, w szczególny sposób indywidualizuje obiekt, nie zakłócając jednak jego podstawowej funkcji.

W podobny sposób motyw drzewa wykorzystał japoński architekt Toyo Ito, projektując w 2005 roku dla włoskiej firmy Tod's sklep z wyrobami skórzanymi. Znajduje się on w ekskluzywnej dzielnicy handlowej Tokio przy głównej alei wysadzonej drzewami brzostownicy. Brzostownica japońska to roślina z rodziny wiązów, o charakterystycznym, wielopniowym pokroju, silnie wpisana w krajobrazy Dalekiego Wschodu (z jej drewna budowano świątynie). Budynek ma kształt zwartej kostki na planie litery L (musiał się zmieścić na małej parceli w gęstej zabudowie miasta). Właściwy efekt uzyskano nie przez kształt bryły, lecz w rysunku elewacji: tworzy ją geometria nieregularnie przecinających się linii wykonanych z betonu podpór ze szklanym wypełnieniem. Ta nieregularność nie jest jednak przypadkowa ani tym bardziej abstrakcyjna. „Uderzający motyw drzewa – zauważa Jamie Middleton – rozpoczynają grube elementy betonowych pni u podstawy budynku, przechodzące w węższe konary i gałęzie na wyższych poziomach”³⁷. Powtórzenie motywu przyrodniczego dokonuje się w trybie przemysłanej parafrazy, sugestywnie wyrażającej ideę zachowania, również w silnie zurbanizowanej przestrzeni, związków z naturą.

Skrajnym przykładem realizacji wspomnianej idei jest zapewne budynek o charakterystycznej nazwie Aluminium Forest w mieście Houten. Dla holenderskiej organizacji zrzeszającej producentów aluminium zaprojektował go w 2001 roku Micha de Haas. Obiekt, w którym Centrum Aluminium ma swoje biura, powstał jako efekt konkursu na najciekawsze wykorzystanie tego surowca do celów budowlanych. Niezwykła bryła budynku to usytuowany na brzegu jeziora płaski metalowy klocek spoczywający na 368 nieregularnie wbitych w wodę rurach. Podobno architekt tworzył swój projekt, układając

³⁶ Zob. 1001 *budynków, które musisz zobaczyć*, s. 752.

³⁷ Tamże, s. 892.

pudełko zapalek na igłach wklutych w poduszkę do igieł³⁸. Ale rzeczywistą inspiracją dla de Haasa był lokalny krajobraz – lasy ciasno rosnących topoli o smukłych białych pniach i gęstym, splątanim u wierzchołków listowiu. „Aluminiowy Las” miał być symbolem potęgi „technologii jutra”, stał się jedną z najciekawszych materializacji techniczno-przyrodniczego dyskursu.

Jak już wspomniałam, odrębną grupę architektonicznych narracji nawiązujących do świata przyrody stanowią budynki z dopisaną symboliką motywowaną na ogół ich charakterystycznym kształtem. Budowle takie jak „Ptasie Gniazdo” (Stadion Narodowy w Pekinie), „Ogórek” (londyńska Swiss Re Tower) czy „Bambus” (Bank of China Tower w Hongkongu)³⁹ poświadczają żywotność organicznej metaforyki i potrzebę odwoływania się do natury w stechnicyzowanym środowisku życia współczesnego człowieka.

Narracje morskie

Morze, jak dowodzi kilka opisanych już projektów, stanowi dla współczesnych twórców źródło różnorodnych inspiracji. Tematyka marynistyczna powraca w architekturze współczesnej jako wariant symboliki żywiołów, ale też jako znak lokalizacji obiektu lub powiązanych z morzem lokalnych tradycji (choć oczywiście nie jest to regułą). Najśłynniejszy tego typu obiekt to z pewnością Burj Al Arab – najwyższy na świecie, siedmiogwiazdkowy hotel zbudowany na sztucznej wyspie w Zatoce Perskiej. Postrzeganą jako symbol Dubaju budowlę zrealizowano w 1999 roku według projektu Toma Willsa Wrighta. Żeby zrozumieć szalone ambicje inwestora, trzeba choć raz odwiedzić Emiraty i odczuć niezwykłą atmosferę ich miast. Dubaj to ogromny plac budowy, na którym powstają coraz potężniejsze i coraz bardziej nowoczesne budowle. „Kosmiczny” pejzaż miasta opisuje historię arabskiego boomu gospodarczego, nieustanną pogoń za luksusem i postępem, faktyczną materializację idei ekstremalnej inżynierii. Trzysta dwadzieścia jeden metrów wystającej z morza budowli jest jej „żywym” dowodem. Nazwę „Żagiel” budynków zawdzięcza swemu kształtowi, który w istocie przypomina ogromny żagiel, rozpięty na wysokim maszcie. Dwa skrzydła ujęte w formę odwróconej litery V tworzą wygięcie, sprawiające wrażenie wypełnionej powietrzem przestrzeni. Nowoczesna bryła Burj Al Arab obrazuje jednak ważny lokalny

³⁸ Tamże, s. 801.

³⁹ Co do tego ostatniego projektu nie ma pewności, czy bambus faktycznie nie był inspiracją dla projektanta. Bambusy rosną bardzo szybko i osiągają dużą wysokość – roślina ta mogła więc być źródłem zamierzonego skojarzenia jako symbol potęgi banku.

akcent. Inspiracją dla tej gigantycznej konstrukcji ze stali i szkła była tradycyjna arabska łódź żaglowa o płaskim dnie zwana *dhow*⁴⁰, którą przewożono ryby, owoce i drewno. Tajniki budowy łodzi i techniki żeglowania w rodzinach żyjących z morza przekazywane były z pokolenia na pokolenie.

Burj Al Arab to najsłynniejszy, ale nie jedyny przykład wykorzystania motywu żagla i łodzi w projekcie bryły budynku. W samym Dubaju można znaleźć budowlę stosującą podobny, aczkolwiek odmiennie sfabularyzowany temat. Jest nią siedziba Narodowego Banku Dubaju zaprojektowana przez Carlosa Ottę w 1997 roku. Tę realizację odróżnia od poprzedniej architektoniczna prostota. I to właśnie ona sprawia, że morska narracja budynku jest równie interesująca, a przy tym bardziej czytelna. Tamsin Pickeral relacjonuje ją tak:

U stóp wieżowca w dwóch kierunkach rozciąga się pokryta ciemnozielonym szkłem hala bankowa wyobrażająca morze. Jej łukowaty aluminiowy dach, którego kształt jest poziomym przetworzeniem motywu żagla, symbolizuje kadłub łodzi. Pomiędzy podstawą wieży a aluminiowym dachem znajduje się otwarta przestrzeń, która wzmacnia efekt żagla łopoczącego nad łodzią⁴¹.

Dodajmy, że ów „łopoczący żagiel” to ogromny, pionowy ekran elewacji, który niczym lustro odbija pejzaż nabrzeża – niebo, morze, płynące po morzu statki. W tej zdublowanej opowieści (bryły samego budynku i elewacji powielającej autentyczny widok wybrzeża) wiodącą rolę odgrywa, podobnie jak w przypadku Burj Al Arab, motyw *dhow*. Bank usytuowany jest nad zatoką Dubai Creek – i tu właśnie zawijały wracające z połowu łodzie wypełnione rybami.

Morskie inspiracje motywowane lokalizacją można też odnaleźć w słynnym projekcie Muzeum Guggenheima w Bilbao. Sam budynek jest oddalony od morza – usytuowano go nad rzeką Nervión wpływającą do Zatok Biskajskiej – ale swoją formą nawiązuje do portowych tradycji miasta. Zrealizowany w 1997 roku projekt autorstwa Franka Gery’ego uważa się za wzorcowy przykład dekonstruktywizmu. Jego dynamiczną strukturę budują pocięte bryły o falistych liniach, dające niemal efekt ruchu. Z ich dziwnych kształtów można wyczytać prująco fale „dziób statku” lub elementy „portowego żurawia”⁴². Największe wrażenie robi jednak tytanowa powłoka okrywająca elewację – skośne wycięcia w metalu przypominają mieniące się różnymi kolorami rybie łuski.

⁴⁰ Zob. 1001 *budynków, które musisz zobaczyć*, s. 766.

⁴¹ Tamże, s. 737.

⁴² Tamże, s. 724.

Narracje kinetyczne

Postmodernistyczne ożywienie bryły najbardziej dosłowne spełnienie znalazło w architekturze kinetycznej. Trudno o bardziej szalone marzenie niż idea obdarzenia budynku zdolnością do poruszania się. Zanim jednak doszło do stworzenia pierwszych ruchomych budynków, idea ta materializowała się w projektach, których forma sprawiała wrażenie zaburzonej statyki obiektu, niemal rzeczywistego puszczenia go w ruch. I nawet jeśli ów ruch okazuje się tylko optycznym złudzeniem oszukiwanego widza, to budowle, które są w stanie takie złudzenie wywołać, należy uznać za naprawdę niezwykłe wytwory ludzkiej fantazji.

Przykładem takiego projektu jest Stata Center – zespół obiektów należących do Massachusetts Institute of Technology w Cambridge – zaprojektowany w 2004 roku przez Franka Gehry'ego. „Nic tutaj – pisał o nich Jamie Middleton – nie przypomina zwykłego budynku; niespotykane krzywizny nagle łączą się, tworząc wybrzuszone, zdeformowane i zgniecione formy [...]”⁴³ Połamana struktura kompleksu, dodatkowo skomplikowana rozmaitością zastosowanych materiałów i barw, faktycznie robi wrażenie chaosu obsuwających się, spadających fragmentów. Jednak w tę dziwną, jakby rozsypującą się bryłę wpisano ideę, która z chaosem nie ma nic wspólnego. „Ruchome” ściany symbolizują według Middletona „ruch myśli”, twórczy niepokój, dynamikę właściwą badaniom naukowym prowadzonym wewnątrz budynku.

Zupełnie inną estetykę prezentują budynki opisujące ruch przez motyw tańca. Do tradycji andaluzyjskiego tańca odwołuje się na przykład projekt hiszpańskich architektów stworzony w 2007 roku pod nazwą Flamenco Towers. Koncepcja dwu wygiętych wież (Złotej i Szkarłatnej), przypominających sylwetki zwróconych w przeciwnych kierunkach tancerzy, opracowana została, co ciekawe, dla chińskiego miasta Hangzhou⁴⁴. W naszej części Europy najbardziej znanym tego typu obiektem jest z pewnością „Tańczący Dom”, który powstał w 1998 roku w czeskiej Pradze według projektu Franka Gehry'ego i Vlado Milunića⁴⁵. Interesująca jest historia tego budynku. Miał on zagospodarować parcelę pozostałą po zniszczonym w czasie wojny domu i dołączyć do istniejącej zabudowy. Mieszkający po sąsiedzku prezydent Vac-

⁴³ Tamże, s. 873.

⁴⁴ Por. *Wieżowiec, który tańczy flamenco*, <http://bryla.gazetadom.pl/bryla/1,85298,4406116.html>, 30.01.2010.

⁴⁵ Interesujące informacje o budynku można znaleźć w tekście *Zatańcz ze mną, Ginger!*, http://czeskieimpresje.blox.pl/tagi_b/1740/architektura.html, 30.01.2010.

lav Havel planował stworzenie tu miejsca, które stałoby się kulturalnym centrum Pragi. Ostatecznie na działce zakupionej przez firmę Nationale Netherlander powstał biurowiec. Pierwotną inspiracją jego dynamicznej formy był dla praskiego architekta nastrój radości w dniach aksamitnej rewolucji 1989 roku. Dziś budynek znany jest pod nazwą „Ginger i Fred” (to imiona amerykańskich tancerzy Ginger Rogers i Freda Astaire’a). Jego dwie architektonicznie całkiem różne wieże rzeczywiście przypominają tańczącą parę – ubrana w wirującą „spódnicę” szklana „Ginger” dotyka ramieniem platformy wychylonego betonowego „Freda”⁴⁶.

Jak wspomniałam, współczesna architektura kinetyczna oferuje już nie tylko metaforyczną opowieść o ruchu, ale udramatyzowane widowisko, w którym widz może obcować z faktycznie poruszającą się budowlą. Pierwszą tego typu realizacją była nadbudowa Milwaukee Art Museum (w skrócie MAM) zaprojektowana w 2001 roku przez Santiago Calatravę. Struktura o nazwie *Brise soleil* (dosłownie: „łamacz słońca”) to wykonane ze stalowych żeber skrzydła, które w dzień się otwierają, a w nocy i w czasie złej pogody składają. Po MAM-ie pojawił się w 2005 roku Turning Torso – obracający się budynek mieszkalny w Malmö, również autorstwa Calatravy. A po nim „wirujący” wieżowiec w Dubaju i... zapewne niedługo pojawią się kolejne.

Narracje baśniowe

Coraz bardziej śmiało, coraz bardziej nowoczesne technologie nie mogą przesłonić jeszcze jednego, usytuowanego na całkiem przeciwnym biegunie, narracyjnego modelu architektury postmodernistycznej. Jego faktycznym twórcą był, jak się wydaje, Walt Disney, a właściwie jego filmowe imperium. W 1990 roku w kalifornijskim mieście Burbank powstał budynek głównej siedziby The Walt Disney Company zaprojektowany przez Michała Gravesa. Sama ceglasteróżowa bryła budynku nie wydaje się specjalnie oryginalna. Tym, co zaskakuje, jest jej neoklasycystyczna fasada nawiązująca do ateńskiego Partenonu. W hołdzie pierwszej pełnometrażowej produkcji Disneya z 1937 roku pt. *Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków*⁴⁷, Graves umieścił w strukturze frontowej elewacji bohaterów filmu. Siedem różnych postaci krasnoludków pełni funkcję... kariatyd. Sześciu większych krasnoludków – o wysokości 6 metrów – na podniesionych do góry rękach dźwiga gzyms, siódmy mniejszy podtrzymuje szczyt tympanonu. Wyraźnie

⁴⁶ Zob. 1001 budynków, które musisz zobaczyć, s. 716.

⁴⁷ Tak reklamował film Walt Disney, choć nie była to jego pierwsza produkcja.

wyodrębniona fasada – tak ważna w postmodernistycznej koncepcji „nowej fasadowości” – stała się dla Gravesa przestrzenią baśniowej opowieści czytelnie nawiązującą do ikonicznych postaci z filmów Disneya. Inspiracje fantastyczną konwencją baśni można odnaleźć także w innym projekcie Gravesa – na dachu słynnego Swan Hotel na Florydzie architekt umieścił dwa gigantyczne łabędzie.

Balansująca na granicy kiczu stylistyka Disneyowska to oczywiście nie jedyny model „baśniowej” architektury. O tym, że inspiracje można czerpać także ze źródeł mniej znanych, a dzięki temu wolnych od popkulturowych schematów, przekonuje choćby interesujący obiekt o nazwie Nordic House w Thorshavn. Zrealizowany w 1983 roku projekt skandynawskich architektów nawiązuje do świata legend nordyckich. Gdy się ogląda ten oszczędny w środkach budynek z pokrytym trawą dachem, rzucony między wyrastające z ziemi skały i niemal stopiony z surowym polodowcowym krajobrazem, trudno uwierzyć, że jest to najważniejszy na Wyspach Owczych ośrodek kultury. Faktycznie, budowla robi wrażenie, które założyli sobie autorzy projektu, chcąc wprowadzić gości ośrodka w tajemniczą atmosferę zaczarowanego wzgórza elfów.

Narracje „graficzne”, czyli architektura do czytania

Ostatnia kategoria w moim katalogu nastęcza największych problemów terminologicznych. Przyjęcie nieprecyzyjnego terminu „narracje graficzne” było jednak konieczne w celu wyodrębnienia ważnej grupy budynków, które swoją opowieść artykułują wizualnie zrealizowanym tekstem, najczęściej architektonicznie wpisany w fasadę budowli. Trudność z ich czytelnym skłasyfikowaniem jest tym większa, że są to niejednokrotnie realizacje utrzymane w stylu modernistycznym, jednak właśnie taki tekstualny ornament, pełniący podwójną semantyczno-estetyczną rolę, wyraźnie przełamuje modernistyczną „bezmiennność” bryły.

Jednym z ciekawszych tego typu projektów jest otwarta w 2002 roku Biblioteka Aleksandryjska autorstwa norweskiego architekta Christopa Kappellera. Podobno pomysł jej budowy wziął się z przypadkowej wpadki prezydenta USA Richarda Nixona. Odwiedzając w 1974 roku Egipt, wyraził on chęć obejrzenia starożytnej biblioteki, która – jak wiadomo – spłonęła w I w.p.n.e. Gigantyczny obiekt ma kształt ściętego cylindra częściowo zanurzonego w wodzie otaczających gmach basenów. Jego południową, silnie nasłonecznioną ścianę pokryto płytami białego, asuańskiego granitu. To rodzaj ekranu, na którym wyżłobiono 120 znaków – „począwszy od hiero-

glifów i alfanumerycznych symboli, muzycznej notacji, do komputerowych i genetycznych kodów”⁴⁸. „Semiotyczny pejzaż” elewacji to przede wszystkim opowieść o największym odkryciu człowieka – języku i o wielowiekowej historii wypracowywania symbolicznych form porozumiewania się ludzi. Architekt świadomie zrezygnował z wykorzystania lokalnych cytatów architektonicznych, tworząc budynek, który swoim kształtem i fakturą miał odwoływać się do dziedzictwa pojmowanego w porządku ponadczasowym i ponadkulturowym.

Podobne przesłanie towarzyszyło twórcom gmachu Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie – Markowi Budzyńskiemu i Zbigniewowi Badowskiemu (jej budowę ukończono w 1999 roku). Precyzyjnie opracowana koncepcja przestrzenna budynku zakładała stworzenie czterech fasad – trzech „ekologicznych” i jednej „kulturowej”. Na fasadzie „kulturowej”, a jednocześnie frontowej ścianie budowli, umieszczono osiem napisów w oryginalnej wersji graficznej: notację muzyczną, notację matematyczną, tekst sanskrycki, hebrajski, arabski, grecki, staroruski i staropolski. Cytaty zaczerpnięte z ikonicznych tekstów różnych kręgów kulturowych tematycznie nawiązują do podstawowej funkcji miejsca – idei zdobywania wiedzy. Owa wielogłosowa narracja miała stać się uniwersalnym symbolem mądrości czerpanej z wielu źródeł. „Czwarta fasada, nazywana «kulturową» – podkreślał Budzyński – mówi o związkach z przeszłością, z różnorodnością cywilizacji, z grecko-rzymskim i judeo-chrześcijańskim źródłem polskiej kultury”⁴⁹.

Odmierna idea towarzyszyła pracy nad projektem Walles Millenium Center. Ten zbudowany w 2004 roku budynek znajduje się w stolicy Walii, Cardiff. Jest ważnym centrum kulturalnym z kinem, teatrami i sceną operową. Jego autor, Thomas Percy Capita, postanowił stworzyć obiekt mocno osadzony w walijskiej tradycji. Nie tylko wykorzystał charakterystyczne dla regionu materiały (łupki, piaskowiec, produkowaną tu dawniej stal), ale przede wszystkim ozdobił fasadę budynku ogromnym napisem, nawiązującym do rzymskich inskrypcji. Tworzą go wycięte w elewacji litery, które są jednocześnie oryginalnymi w kształcie oknami – robią wrażenie zwłaszcza w nocy, gdy podświetla je wewnętrzne oświetlenie budynku. Ów monumentalny napis to cytaty z twórczości walijskiej poetki Gwyneth Lewis przywołane w dwóch językach. Tekst walijski mówi: *Creu gwir fel gwydr o ffwrnais awen* („Tworzenie prawdy jest jak wypalanie szkła w piecu inspiracji”), tekst angielski zaś wyraża myśl: *In These Stones Horizons Sing* („Na tych kamieniach

⁴⁸ *Dzieła nowoczesnej architektury*, s. 193.

⁴⁹ Wypowiedź Marka Budzyńskiego na spotkaniu z papieżem Janem Pawłem II w budynku BUW 11 czerwca 1999 roku [materiały informacyjne BUW].

śpiewają horyzonty")⁵⁰. Dwujęzyczność tekstów, zgodnie z zamysłem autora, zaświadcza o tożsamości Walińczyków, a jednocześnie przypomina o ich historycznych związkach z kulturą Anglii. Jonathan Adams, jeden z architektów opracowujących projekt, skomentował inskrypcję następująco: „Mamy szczęście mieć dwa języki; jeden, który dzielimy z połową świata i jeden, który należy tylko do nas”⁵¹.

Narracje przeszłości?

Gdy w 1974 roku Charles Moore, Gerard Allen i Donlyn Lyndon rzucali hasło „Domy chcą i muszą mówić”, zapewne sami nie byli świadomi, co z tej nagłej – i wciąż aktualnej – inwazji architektonicznych opowieści może wyniknąć. Nikt przecież nie mógł przewidzieć, jak daleko sięgnie fantazja architektów, jak wiele zdumiewająco odmiennych narracji da się stworzyć dzięki bryle budynku. Dziś wiemy już, że tematy, które mogą być inspiracją współczesnych twórców stanowią obszerny i bardzo zróżnicowany zbiór. Tradycja, etniczność, natura, kinetyka, baśniowość, symbole graficzne to jedynie przykładowe elementy tego zbioru. Ich krótki z konieczności przegląd uprawnia do ważnego wniosku – narracje postmodernistycznej architektury dają się katalogować, ujawniając nie tylko różnorodność podejmowanych motywów, ale też różnorodność ich autorskich realizacji. To, co dziś może niepokoić, to pytanie, czy jeszcze coś zostało do opowiedzenia. Czy też czeka nas już tylko epoka autokopii i cytatów z cytatów? Coraz mniej oryginalnych, coraz bardziej pozbawionych treści. „Rozgadana” architektura ostatnich dziesięcioleci przekonuje, że wcale tak być nie musi.

Narrations of Architecture of Postmodernist Times

Summary

Postmodernism introduced the rule *form follows fiction* into the contemporary architecture. It meant the subordination of the mass of buildings to symbolic stories “told” by them. In the paper the author presents semantic interpretations of the most interesting architectural designs in recent years. They are presented in a thematic catalogue comprising narrations of traditions, “ethnic” and tourist narrations, landscape and nature narrations, sea narrations, as well as kinetic, fairy-tale and “graphic” ones.

⁵⁰ 1001 budynków, które musisz zobaczyć, s. 875.

⁵¹ <http://www.wmc.org.uk>. 30.01.2011.