

LUCYNA NYKA

WEWNĘTRZNE DROGI PRZEZ BUDYNEK – ARCHITEKTURA I SFERA EMOCJI

Współcześnie umacnia się charakterystyczny sposób projektowania budynków nie na zasadzie eksperymentowania z układem form, ale poprzez wyznaczanie różnorodnych szlaków dróg prowadzących przez ich wnętrza. Artykuł sytuje to zjawisko w bezpośrednim związku z widocznymi dzisiaj dążeniami do tworzenia specyficznej atmosfery, zdolnej do poruszania odbiorcy i wywoływania emocji. Jakkolwiek obie te tendencje wydają się wyznaczać szczególny rys współczesnej architektury, to jednocześnie stanowią rozwinięcie koncepcji wczesnego modernizmu. Dzisiejsze przepastne wnętrza, których rampy, przejścia i łączniki wiodą obserwatora przez różne środowiska, interpretować można jako kontynuacje rozpoczętego wówczas projektu. Współczesne podjęcie tych idei doprowadziło do kolejnych procesów – wnętrza, tracąc cechy stabilnych struktur, stają się pokrewne sceneriom natury i formacjom geograficznym, otwierają architekturę na nowe zakresy twórczych doświadczeń.

Współcześnie projektowane budynki łączą nie tyle pokrewne cechy wizualne, co sposób organizacji wnętrza, w których dominują wiodące przez nie drogi – swoiste szlaki cyrkulacji dla przemieszczających się ludzi. Jednocześnie coraz częściej podnoszone są postulaty, aby obiekty architektury oferowały coś więcej niż efektywnie rozplanowane układy pomieszczeń – aby mobilizowały do odkrywania rzeczywistości i wyzwały emocje.

Zjawiska te są wzajemnie ze sobą powiązane i pojawiają się razem nie po raz pierwszy. Już na początku ubiegłego stulecia nowe koncepcje architektonicznej przestrzeni zainicjowały badania nad percepcją archi-

tektury w ruchu i jej potencjałem oddziaływania na odbiorcę. Jednak zarówno modernistyczny funkcjonalizm, jak i długotrwały nurt historyzującego postmodernizmu porzuciły to pole badawcze, interpretując budynki bardziej w kategoriach statycznej formy, kompozycji i struktury. U schyłku drugiej z tych epok, w końcu lat 80., Peter Eisenmann, dążąc do odzyskania takich cech architektury, które pozwalałyby ją określić jako wzniosłą, doszukuje się w niej tego, co przekracza wiedzę i dotyczy czegoś bardziej niepewnego, nieobecnego i obcego¹. Juhanni Pallasmaa w napisanym w tym samym czasie eseju *The Geometry of Feeling* zwraca uwagę na to, że architektura została intensywnie uwikłana w różne gry z formą i zupełnie utraciła zdolność wywoływania emocji². W innym artykule tego autora, *Hapticity and Time*, czytamy: „Nasze budynki zatraciły swoją nieprzezierność i głębię, zmysłowe zaproszenie i odkrywanie, tajemnicę i cień”³. Postulaty, aby obiekty odnosiły obserwatora do tej sfery percepcji, która wykracza poza powierzchowność i neutralność, powracają z nową siłą w dzisiejszej architekturze, wpływają na zmiany układów przestrzennych projektowanych wewnątrz i odkrywają zarazem kolejne związki współczesnych koncepcji z ideami wczesnego modernizmu⁴.

1

Już na przełomie XIX i XX wieku wywodzące się z epoki oświecenia pojęcie przestrzeni jako rodzaju nieruchomej pustki, w której znajdują się obiekty, zaczęło tracić aktualność. W koncepcjach estetycznych formułowanych przez Adolfa Hildebranda i Aloisa Riegla obiekty zaczęły być ujmowane nie jako współobecne w danej przestrzeni, ale jako „przestrzennie aktywne” i połączone ze sobą rodzajem współdziałania⁵. Jednocześnie już pod koniec XIX wieku interpretacje architektury stawały się coraz ściślej powiązane z ruchem obserwatora. Sformułowane przez Hilde-

¹ P. Eisenman *En Terror Firma: In Trails of Grotexes* (1988) [w:] *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965–1995* K. Nesbitt (red.) New York 1996 s. 567–568.

² J. Pallasmaa *The Geometry of Feeling: A Look at the Phenomenology of Architecture* (1986) [w:] *Theorizing a New Agenda...* wyd. cyt. s. 447–455.

³ Tenże *Hapticity and Time, Notes on Fragile Architecture* „The Architectural Review” 2000 No. 5 s. 78.

⁴ L. Nyka *Od architektury cyrkulacji do urbanistycznych krajobrazów* Gdańsk 2007.

⁵ C. van de Ven *Space in Architecture: the Evolution of a New Idea in the Theory and History of the Modern Movements* Assen 1980 s. 87.

branda koncepcje widzenia kinetycznego⁶ (*kinetic vision*) znalazły niemal natychmiastowe rozwinięcia w ideach niemieckiego estetyka Paula Frankla, szczególnie dotyczących percepcji wieloma obrazami (*many image-like perception*), oraz w analizach widzenia w ruchu (*vision in motion*) związanego z Bauhausem Laszlo Moholy-Nagya⁷. Pomimo różnic nowe koncepcje uznawały, że rozpoznanie dzieła dokonuje się nie poprzez obiektywną analizę, ale przez kolejne nakładające się obrazy, a wiedza o nim dostępna jest za sprawą czasowego następstwa ich postrzegania. W ten sposób przestrzeń została związana z obserwatorem, a architektura z konstrukcją „drogi”, w oparciu o którą dokonuje się sekwencyjny odbiór obiektu.

Powiązanie wiedzy i bezpośredniego doświadczenia w procesie interpretacji architektury niemal natychmiast wyzwoliło nowy rodzaj oczekiwań kierowanych wobec obiektu, związanych nie tylko z jego charakterystyką wizualną. W koncepcjach Augusta Schmarsowa, szczególnie tych dotyczących intuicyjnej formy⁸, przestrzeń odbierana w ruchu określana była nie tylko jako mobilna i wizualna, ale także dotykalna⁹, percypowana nie tylko poprzez wzrok, ale także przez inne zmysły, oraz oddziałująca na odbiorcę. W tym samym czasie historyk sztuki Alois Riegl pisał na temat percepcji wizualnej, dalekiej (*optic*) i bliskiej, sensorycznej, która wykracza poza zmysł wzroku (*haptic*)¹⁰. Tak więc nowe idee w filozofii i nauce nie tylko dostarczały kolejnych argumentów za rozumieniem architektury w kategoriach wizualnych, wiążąc odbiór z ruchem, ale stawiały obserwatora wobec doświadczania przestrzeni pojemniejszego niż czysto wizualne.

Wyjście poza perspektywę *optic* spowodowało falę badań nad syntezą, czyli możliwością jednoczesnego oddziaływania na różne zmysły obserwatora, tak by stapiały się one w jedno zwielokrotnione doznanie. Wassily Kandinsky eksperymentował z kompozycjami, aby wydawały się emitować dźwięki. Seria *Improwizacje* wykonana przez tego artystę to spontaniczne malarskie ekspresje różnych uczuć, których zadaniem było wywieranie wrażenia podobnego do tego, jakiemu ulega osoba słuchająca muzyki. Z drugiej strony komponowane wówczas koncerty uzupełniane były spektaklami światła czy obłokami emitowanej pary wodnej. Równocześnie coraz bardziej narastało przekonanie, że pogłębiona percepcja

⁶ Tamże, s. 84, 86.

⁷ Tamże, s. 122.

⁸ A. Vidler *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture* Cambridge, Massachusetts – London 2000 s. 4.

⁹ C. van de Ven, wyd. cyt. s. 90.

¹⁰ Tamże, s. 93.

wieloma zmysłami wykracza poza proste nagromadzenie i generuje nową jakość doświadczania dzieła. Jak napisze kilka dekad później Maurice Merleau-Ponty: „moja percepcja nie jest sumą czynników wizualnych, dotykalnych i słyszalnych. Odbieram w sposób całościowy całym moim jestestwem. Zatrzymuję unikalną strukturę rzeczy, unikalny sposób istnienia, który przemawia do wszystkich moich zmysłów jednocześnie”¹¹.

Dokonane w końcu XIX i na początku XX wieku przewartościowania znalazły niemal natychmiast odzwierciedlenie w teoretycznych rysunkach architektów i wznoszonych budowlach. Szlaki wewnętrznych dróg oraz płynne przejścia z otoczenia do wnętrza realizowane za pomocą pochylni i łączników odnajdujemy w łukach schodów Ericha Mendelsohna, w opisach Paula Frankla i w rysunkach Konstantina Mielnikowa. Wznosząca się spiralnie droga ilustruje ideę kinetycznego systemu konstrukcyjnego László Moholy-Nagya inspirowaną ideami Leibniza (il. 1). Projektując wewnętrzne przejścia Villi Schminke w Löbau, Hans Scharoun dość ewidentnie odrzucił dogmaty efektywności rozwiązań i postulaty funkcjonalnej estetyki. Przestrzeń domu nie zapewniają klarownej orientacji: przekręcone osie zmieniają kierunki ruchu przez budynek, a dublowane schody pozwalają na przemieszczanie się pomiędzy wnętrzem i zewnątrz oraz omijanie raz przebytej drogi. Najpełniej jednak powiązanie ruchu przez budynek z wydobywaniem możliwości architektury w kwestii oddziaływania na odbiorcę objawiło się w koncepcji architektonicznej promenady (*promenade architecturale*) podjętej przez Le Corbusiera.

Sama idea cyrkulacyjnej drogi przez budynek nie była wówczas nowa. Pojęcie *promenade architecturale*, wywodzące się z baroku i określające płynne, niekończące się następstwo przestrzeni, materializowało się już w amfiladowych sekwencjach XVII-wiecznych pałaców francuskich. Koncepcja drogi i cyrkulacji podjęta została w oświeceniu, znakomicie ilustrując kartezjańską ideę *extensio* i sformułowane przez Newtona pojęcie „przestrzeni absolutnej”. W baroku droga zwykle wiodła do celu, natomiast w oświeceniu stała się celem sama w sobie – przez wnętrza prowadzone były osiowe przejścia oparte na niekończących się liniach prostych. O ile rysunek sekwencyjnych, symetrycznie uporządkowanych kompozycji miał istotne znaczenie w wieku XVIII, to dla architekta kolejnego pokolenia – Jeana-Nicolasa Duranda – stał się wręcz kluczową wartością koncepcji. To Durand, wyróżniając trzy składowe projektu: elementy, układ planu i analizę programu, położył podwaliny pod modernistyczną funkcjonalistyczną estetykę. Podążając za koncepcjami Duran-

¹¹ M. Merleau-Ponty *The Film and the New Psychology* [w:] tegoż *Sense and Non-Sense* Evanston 1964 s. 18.

da, Julien Guadet na przełomie XIX i XX wieku rozwinął koncepcję planu jako punktu wyjścia. Ekspresja klarownego podziału na przestrzenie cyrkulacji i użytkowe uznana została przez tego wpływowego profesora Francuskiej Akademii za zasadniczą cechę kompozycji rzutu¹². Plan, najważniejszy element XIX-wiecznego projektu szkoły francuskiej, podjęty został przez Le Corbusiera. Dla niego Plan (pisany zawsze z dużej litery) pełnił rolę generatora architektury.

Podjmując ideę *promenade architecturale* – wiodącej cyrkulacyjnej drogi przez budynek – Le Corbusier dokonał dwóch istotnych przewartościowań: pozwolił wyjść wewnętrznym szlakom poza poziome płaszczyzny planu, wprowadzając rampy, oraz rozpoczął proces zamazywania podziału na przestrzenie użytkowe i służące przemieszczaniu się wewnątrz budynku. Dzięki temu przed odwiedzającym rysowały się sekwencje obrazów, gdzie otwarcia i przewężenia były starannie reżyserowane, a wewnątrz w wybranych miejscach przenikało się z otoczeniem, tworząc nową najwyższą jakość niewysłowionej przestrzeni (*l'espace indicible/ineffable space*). Droga przez budynek nie była podporządkowana jedynie postulatowi funkcjonalistycznemu, ale zapewnieniu jak najlepszych warunków do odbioru architektury: „Architektura jest doświadczana, kiedy ktoś ją przemierza, wędruje przez nią”¹³ – pisze Le Corbusier. Odbieramy ją wówczas pełniej: „Architektura jest formą, pojemnością, kolorem, akustyką, muzyką”¹⁴. Niemal od początku swojej działalności architekt kieruje się ku wartościom emocjonalnym; już w 1925 roku pisze: „Jedynym zadaniem sztuki jest poruszać nas. (...) Partenon robi potężne wrażenie na każdym, nawet na tych, którym się nie podoba; to, co się liczy, to intensywność wywoływanych uczuć”¹⁵. Wyzwalanie emocji staje się szczególnie widocznym dążeniem w późniejszych fazach twórczości Le Corbusiera, gdy rampy przez budynek noszą ślady ekspresji ich tworzenia i ciężkości materiału.

Idee ciągłości tras cyrkulacji przez budynek rozwijane były jedynie w niewielkim stopniu w architekturze lat późniejszych. Frank Lloyd Wright o budowanym w latach 1956–1959 Muzeum Guggenhaima, w którego wnętrzu wpisana jest wznosząca się rampa, pisał: „architektura wydaje się plastyczna, jeden poziom przepływa w drugi”¹⁶. W powstałej w latach 60. restauracji *Boa Nova* w Leça da Palmeira zaprojektowanej

¹² C. van de Ven, wyd. cyt. s. 49–63.

¹³ Le Corbusier *Le maisons 'muronin'* Paris 1942.

¹⁴ J. Petit *Le Corbusier: Text and Sketches for Ronchamp* Ronchamp 1997 s. 8.

¹⁵ Le Corbusier, A. Ozenfant *La peinture moderne* Paris 1925 s. 170–172.

¹⁶ S. Kostof *A History of Architecture, Settings and Rituals* New York – Oxford 1985 s. 742.

przez Alvara Sizę łamana linia ramp i schodów wznosi się po nierównościach terenu i wnika do budynku, a wytyczany już we wnętrzu szlak przejścia prowadzi ku otwarciu widokowemu na ocean. Jednak w ogólnym wizerunku architektura dość wyraźnie odeszła od wypracowanych w pierwszych dekadach XX wieku idei, uwikłana w strategię prefabrykacji i pragmatyczność funkcjonalizmu.

2

Nie oznacza to jednak, że idee poznawania obiektu w doświadczeniu drogi pozostawały w całkowitym zapomnieniu. Przeciwnie, z całą siłą pojęte zostały w projektach sztuki lat 60. i 70. Wędrówka stała się jednym z kluczowych motywów powstających wtedy działań i prac artystycznych¹⁷. Corinne Robins, komentując projekty Mary Miss oparte na wyobrażeniach korytarzy i pasaży, zwraca uwagę, że „wymagają one od obserwatora, aby przemieszczał się z jednego miejsca do drugiego w celu doświadczenia uwarstwienia, sukcesywnych fizycznych i wizualnych poziomów artystycznej wizji”¹⁸. Choć często w dziełach *site works* i *earth sculptures* pojawia się motyw pozostawiania śladów – by przywołać tu projekty Langa czy Smithsona, gdzie świadectwem przebytej drogi są dla przykładu odwrócone kamienie – to w wielu wypadkach przejście obserwatora nie służy współbudowaniu dzieła, lecz ma wywołać specyficzne doświadczenie związane z przemierzaniem przestrzeni.

Dzieje się tak w projektach Andre Trakasa, którego niemal każde dzieło to, jak określa artysta, „fenomenologiczna podróż”. Aby umożliwić taki ruch, wiele jego projektów zmierza do usytuowania obserwatora w „przestrzeniach przejściowych” i niejako wymusza „przesuwanie się w przestrzeni” (*traversing space*). Dla artysty tego ważny był nie tylko wizualny, ale także „fizyczny/dotykalny wymiar” artystycznych ramp¹⁹. Również *Double Negative* – monumentalna rzeźba Michaela Heizera –

¹⁷ Na kwestię tę zwraca uwagę Maria Popczyk. Przywołując Roberta Morrisa *Observatory* i Charlesa Rossa *Star Axis*, pisze ona: „W podejściu tym człowiek zostaje zachęcony, by poddać się rytmowi, jaki nadaje ze sobą ruch sklepienia, chmur, wody. W rytm ten wpisuje się ważna figura tej sztuki, mianowicie wędrówka. Artyści przemierzając przestrzeń, rejestrują kolejne etapy podróży w postaci fotografii, dzienników (...). Chodzi o wprowadzenie działań w przestrzeń przemieszczającego się nomady, pozostawiającego jedynie nieznaczne ślady w miejscach pobytu”. M. Popczyk *Żywioty obrazowane i eksponowane* [w:] *Estetyka (im)materii* K. Wilkoszewska (red.), „Kultura Współczesna” 1–2 (23–24) Warszawa 2000 s. 69.

¹⁸ C. Robins, wyd. cyt. s. 98.

¹⁹ Tamże.

to dzieło, którego odwiedzający doświadcza krok po kroku. Po uformowanych w skale stromych rampach wchodzi on w wąski, wycięty w ziemi kanion i otoczony jego ścianami przesuwa się do przodu w kierunku symetrycznie umieszczonej rampy wyjściowej. Moment dojścia do transeptu drugiego wycięcia powoduje chwilową utratę orientacji. Rozgrywanie emocji poprzez ruch w przestrzeni stało się ważne niemal dla całego pokolenia ówczesnych artystów. W 1975 roku Alice Aycock zaprezentowała pracę *Project for a Simple Network of Underground Wells and Tunnels*, gdzie odwiedzający schodzi pod ziemię do wąskich i klaustrofobicznie niskich tuneli. Intencją artystki było wywołanie odczucia odcięcia od świata, a nawet strachu. To sztuka, podkreśla Aycock, która nie ukonstytuowałaby się bez odbiorcy, „mediowana jest ciałem”²⁰.

Jakkolwiek architektura tego okresu podążała za innymi celami, to jednak poszukiwania artystyczne reprezentowane przez twórców lat 60. i 70. nie były odosobnione. W wydanej wówczas słynnej rozprawie Erwina Strausa *The Primary World of Sences; a Vindication of Sensory Experience* dochodzi do związania percepcji obiektu z pokonywaniem dystansu. Straus twierdzi, że istnieje jedność poznawania zmysłowego i ruchu. Zakres, modalność odbioru zmysłowego mogą się różnić między innymi w zależności od czasowości, przestrzenności, kierunku czy pamięci. Jednak to właśnie pokonywanie dystansu buduje doświadczenia, „dystans jest przestrzenno-czasową formą doznania”²¹. Pokonywanie dystansu zawsze bliskie było architekturze. Trudno jednoznacznie osądzić, czy jest to przyczyną tego, że artyści nurtu Land Art i Earth Works, tacy jak Michal Heizer, Rober Morris czy Donald Judd, wskazywali na architektoniczny wymiar tworzonych przez siebie prac. Richard Serra, przepuszczając ludzi przez szczeliny przejść, jawnie nawiązywał do idei *promenade architectural*. Dzisiaj wiele z wypracowanych wówczas koncepcji znajduje rozwinięcia we współczesnej architekturze.

3

Obecnie, po dekadach eksperymentów nad formą – jej zestawianiem, deformowaniem czy konfliktowym przenikaniem – coraz śmielej podejmowane są próby odtworzenia w obiektach takich walorów, dzięki którym możliwe byłoby odzyskanie zdolności architektury do wywoływania

²⁰ M. Lailach *Land Art Hongkong* – London – Tokyo 2007 s. 28.

²¹ E. Straus *The Primary World of Sences; a Vindication of Sensory Experience* New York 1963 s. 408.

odczuć i poruszania odbiorcy. Jednocześnie, co jest z tym związane, z całą siłą umacnia się idea prowadzenia przez wnętrza budowli architektonicznych różnorodnych szlaków cyrkulacji. W wielu realizacjach ostatnich lat układ tych tras staje się zasadniczym rdzeniem organizacji wnętrza, a sposób ich aranżacji nie wynika jedynie z postulatów efektywności ruchu. Ważnym zadaniem architekta jest przekonujące i wielowątkowe uformowanie we wnętrzu środowiska oddziałującego na umysł i emocje odbiorcy. Nie ma czegoś takiego jak neutralna przestrzeń. Zaha Hadid mówi: „zwielokrotnione percepcje i odległe widoki powinny tworzyć bogatsze, bardziej poruszające doświadczenie, zabierając cię w podróż przez przewężenia, uwolnienia i refleksję”²² (il. 2, 3).

Cyrkulacje współczesnych obiektów mogą być traktowane jako kontynuacje idei *promenade architectural*, gdzie reżyseria oddziaływań na odbiorcę nie jest ograniczana do efektów wizualnych. Odwiedzający przechodzą przez środowiska dźwiękowe, uginające się podłoża, zmienne warunki wilgotności i oświetlenia. W budynku Narodowego Centrum Tańca w Pantin (Robain & Guieysse) w pustce atrium piętrzy się spektakularna rampa, która prowadzi odwiedzających przez różne kolory światła, od czerwieni po błękit, odmienne na każdej kondygnacji. Drogi wytyczone przez budynki są dzisiaj zwielokrotniane i starannie wyreżyserowane – oferują nagle ekspozycje pustki, tworzone są fakturami materiałów, skalą form, doznaniem akustycznymi i medialnymi obrazami (il. 4, 5). Światło jest w nich skupiane, rozszczepiane, a dzięki zastosowaniu soczewek i pryzmatów pojawia się też w formie ruchomych graficznych wzorów na ścianach²³. Dzięki temu, jak komentuje jeden ze swoich projektów Steven Holl, żadna nowa wizyta „nie będzie powtarzalnym doświadczeniem” – przeciwnie, będzie „prowokacyjna i nieprzewidywalna”²⁴.

Liczne próby transpozycji we wnętrzach obiektów architektury bogactwa i zjawiskowości świata zewnętrznego sprawiają, że wnętrza te – nie do końca zdeterminowane, topograficzne w swych formach i otwarte na wpływy natury – stają się pokrewne krajobrazom. Znamienne jest dziś częste stosowanie określenia *sublime* w celu oddania specyficznej atmosfery architektury. Określenie to stosowane przez Edmunda Burke’a w XVIII wieku i podniesione wręcz do rangi kategorii estetycznej odnosiło się do cech krajobrazu, do jego siły wywoływania irracjonalnych uczuć

²² M. Webb *Out of the Box*, CAC „The Architectural Review” 2003 No. 7 s. 38–44.

²³ S. Holl *Idea and Phenomena* Wien 2002 s. 76.

²⁴ Tamże, s. 28.

– emocji, melancholii, a nawet strachu²⁵. Idee Burke’a wywarły wpływ na architektoniczne rysunki Piranesiego, uznawane są również jako zapowiedź ujawnionego z całą siłą w modernizmie potencjału psychologicznego oddziaływania przestrzeni.

Dzisiaj dążenia do uzyskania architektury nieobojętnej i oddziałującej na emocje przejawiają się w twórczości wielu architektów. Aura tajemnicy i niemal strachu wypełnia przepastne foyer Casa de Musica w Porto, gdzie z półmrocznego wnętrza wyłaniają się nieustrukturuwane połączenia i przewiązania (il. 6, 7). Przestrzenie biblioteki uniwersyteckiej w Seville, projektowanej przez Zahę Hadid, nawiązują dość jawnie do atmosfery wizji zawartych w serii *Carceri*. Ratusz w Murau (Wolfgang Tschapeller, Friedrich Schöffauer) mieści nieregularne schody w ponad dwudziestometrowej szczelinie, przypominającej skalny otwór. W pracy konkursowej na muzeum w Tel Awiwie (Preston Scott Cohen) w uporządkowaną strukturę budynku wprowadzony został dynamiczny rdzeń o złożonej geometrii, wokół którego ukształtowano wznoszącą się ku górze zwiniętą linię przestrzeni publicznej. Układy cyrkulacyjne traktowane są więc nie tylko jako środek dojścia do celu, ale jako pełnoprawny, często najciekawszy i najbardziej dramatyczny wątek układu przestrzennego wnętrza.

Powiązane z ideą drogi i poruszającym się obserwatorem modernistyczne koncepcje widzenia obrazów w ruchu (*motion pictures*) uzupełniane są dzisiaj o te wątki, które pozwalają na wykorzystanie istniejącej w języku angielskim gry słów i odwołanie do obrazów emocji – *emotion pictures*²⁶. Poddając interpretacji historyczne wędrówki po ogrodach, Giuliana Bruno przywołuje te aspekty relacji między przestrzenią i odbiorcą, które potwierdzają tezę, iż ogrody to nie są obszary neutralne, ale takie, gdzie poprzez ciągłe wzajemne projekcje łączyły się „wewnętrzne i zewnętrzne topografie”. Pejzaże ogrodów konstituują się wraz z obecnością człowieka, są zarazem poznawcze i transformujące. W ogrodach możliwe było przejście, dzięki któremu „zewnętrzny świat krajobrazu mógł być prze-transformowany w krajobraz wewnętrzny i odwrotnie”²⁷. Takimi pojęciami, oddziałującymi na obserwatora, a jednocześnie współtworzonymi jego ruchem w przestrzeni krajobrazami są także wnętrza współczesnych budynków.

²⁵ S. Kostof, wyd. cyt. s. 548. Kategoria *sublime* została wyeksponowana w dziele: E. Burke *Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* London 1757.

²⁶ G. Bruno *Thing as Feeling: Emotion Pictures* [w:] *Anything* C. Davidson (red.) Massachusetts – London 2001 s. 142, 146.

²⁷ Tamże, s. 145.

Dużą rolę w osiągnięciu spektakularnych efektów przestrzennych i budowaniu nastroju architektury ogrywa technologia, w tym możliwości topologicznych przekształceń formy i wprowadzania do wnętrza środowisk reagujących i medialnych. Architekci badają, jak w scenerii skomplikowanej geometrii płynnych przejść ulega zmianie stosunek człowieka do przestrzeni. Klarowne podziały kubatur zostają zastąpione gładką „bezzwowością”, zanikają podziały na osobne moduły pomieszczeń i bloków funkcjonalnych. Wnętrza przechodzą jedno w drugie, stają się miękkie w obrysach, topograficzne i nie przypominają już uporządkowanych struktur budowlanych, ale raczej formacje geograficzne. Do wnętrza wprowadzane zostają rzeczywistości wirtualne, w których obserwator się niejako zanurza. Prowadzone szlaki cyrkulacji zamieniają się – jak jeden ze swoich budynków opisuje Preston Scott Cohen – w „wojerystyczne pasáže” (*voyeristic passages*).

Równolegle z próbami zastosowania najnowszych technologii prowadzone są eksperymenty nad włączeniem w doświadczenie drogi przez budynek elementów natury w formie elementarnej i bezpośredniej. Na wystawie Weneckiego Biennale Architektury w 2010 roku jedną z ciekawszych konstrukcji była instalacja *Cloudscapes* – rampa przeprowadzająca odwiedzających przez wnętrza chmury, obłok pary wodnej (il. 8, 9)²⁸. Po wejściu do zespołu łaźni w Vals projektu Petera Zumthora pochylnie i schody prowadzą do czarnych, kamiennych komnat – basenów. Czerwone mineralne naloty na ścianach powstające przy wpustach wody, specyficzna akustyka, światło wpadające przez szczeliny i tworzące zmienną fakturę półmrocznego wnętrza – to wszystko buduje niepowtarzalną aurę obiektu. Kluczowe jest osiągnięcie takiej jakości projektu, mówi architekt, że materiały „zaczynają na siebie reagować” i wywoływać „intelektualne emocje”²⁹.

Zamiana klarownie i formalnie wydzielonej wewnętrznej przestrzeni budynku na liniowo kształtowane szlaki cyrkulacji pozwala na kreatywne redefinicje jego powiązań z otoczeniem. Kształtowanie różnego rodzaju nieoczekiwanych przejść i otwarć widokowych staje się narzędziem w reżyserowaniu percepcji wnętrza, służy wystawieniu obserwatora na nowe typy doświadczeń wynikających z kontaktu z wieloma środowiskami. Na ten aspekt współczesnych projektów zwraca uwagę Marco de Michelis: „(...) przepływ przestrzeni jednej w drugą, nieregularne formy, rozmyte granice, niestabilna relacja pomiędzy wnętrzem i zewnętrzem

²⁸ *Cloudscapes* Transsolar & Tetsuo Kondo Architects, Wenecja 2010.

²⁹ B. Stec *Trzy rozmowy z Peterem Zumthorem* „Architektura & Biznes” 2003 nr 2 s. 20.

sprawiają, że stają się możliwe nowe doświadczenia, pozwalające nam odkrywać zadziwiające nowe rzeczy – doświadczenia, gdzie zwyczajnie są porzucone i odkryte na nowo – doświadczenia, które odnawiają naszą rutynową percepcję rzeczywistości³⁰. Doświadczeniem takim jest wizyta w muzeum jaskiń Altamiry w Santillana del Mar (Juan Navarro Baldeweg). Budynek otwiera się na otoczenie w taki sposób, że do jego wnętrza dostają się geologiczne formacje skalne. Jak określa budynek Amanda Schachter, jest on jednocześnie „filtrem i kontenerem dla topografii”³¹. Mobilizując do ruchu w przestrzeni i wystawiając odbiorcę na nieoczekiwane scenerie, obiekty takie przywołują prace artystów sztuki ziemi, na wpół architektoniczne dzieła Morrisa, Trakasa, Miss czy Heizera.

* * *

Współczesne realizacje wydają się coraz wyraźniej ujawniać fakt, że architektura próbuje zaoferować to, co realizowane było w scenerii pleneru: drogi prowadzące przez różne środowiska, wglądy w odległe perspektywy, zróżnicowane warunki akustyczne czy obecność elementów natury – światła, kamieni i wody. Opisując ogrody, Giuliana Bruno zwraca uwagę, iż są to obszary, gdzie „oglądanie miejsc staje się rzeczywistym środkiem ich eksploracji; podróżą przez (...) narracje i ich geograficzne rozwinięcia”³². Opis transformujących przejść przez rzeczywistość takich ogrodów można zastosować do przestrzeni powstających obecnie budynków. Statyczne obszary przebywania są w nich zastępowane liniowo kształtowanymi drogami wewnętrznych cyrkulacji – mobilizującymi do odkrywania rzeczywistości i jej przeżywania. Dlatego tak często architekci dzisiaj podkreślają, że celem nie jest zaprojektowanie określonych form, ale pojemnej, wielowątkowej geografii dla rozgrywającego się w nich życia. O ile dążenia do pojmowania architektury jako oddziałującej i nieobojętnej manifestują się współcześnie w tak przekonującej skali, to kluczowe znaczenie dla ukonstytuowania się tego zjawiska mają koncepcje wczesnego modernizmu – związanie przestrzeni z obserwatorem i ujęcie jej w perspektywie doświadczenia drogi.

³⁰ K.-D. Weiss *Architecture as an Expression of the Contemporary* „Architecture and Urbanism” 2001 No. 10 s. 16.

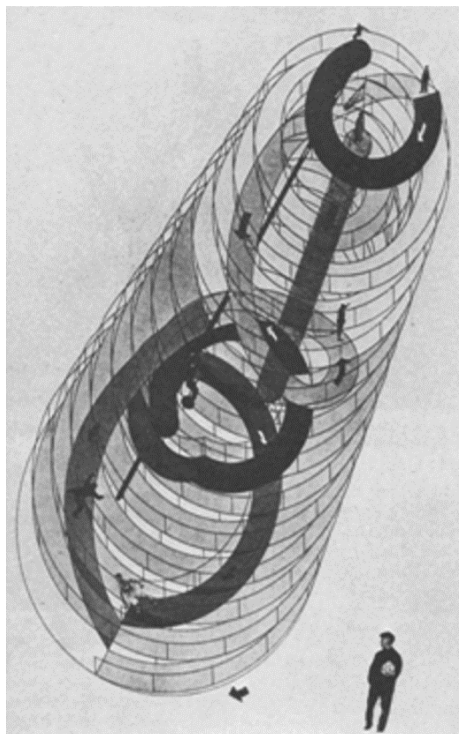
³¹ A. Schachter *Carving Out: Juan Navarro Baldeweg's Intellectual Poetry* „Architecture and Urbanism” 2001 No. 4 s. 118.

³² G. Bruno, wyd. cyt. s. 142.

Interior Pathways through the Building – Architecture and the Sphere of Emotions

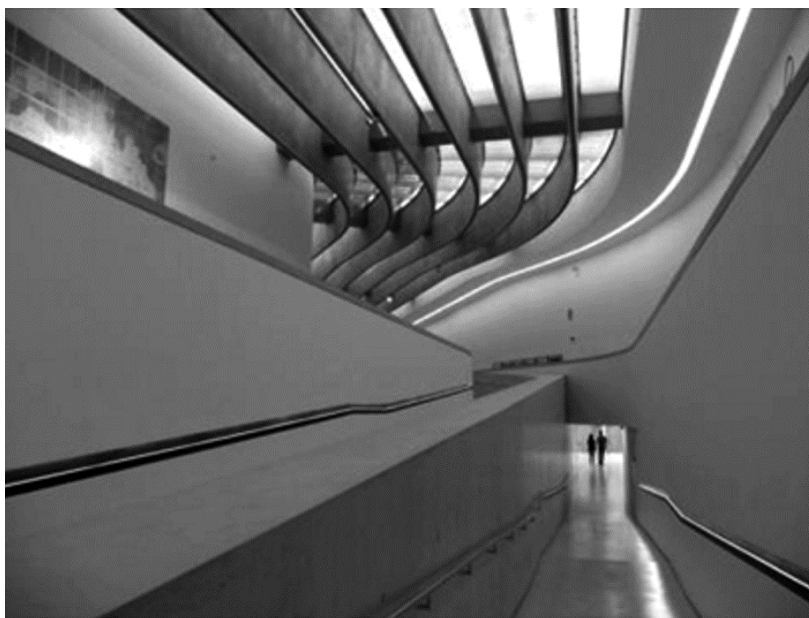
From the architectural tendencies and styles of the last decades new phenomena are emerging – buildings are not designed on a basis of formal transformations but rather as intricate arrangements of interior pathways. Simultaneously, there is a noticeable pursuit towards achieving specific quality of architecture – where it does not remain neutral, exerts an impact on the observer and evokes emotions. The article explores the two above mentioned tendencies as mutually interrelated. It discusses their origins and reveals that while outlining the important characteristics of the contemporary architecture they arise from early modern concepts. Today's abysmal foyers where different species of ramps and trajectories let the observer go through space and experience various environments are the continuation of the aesthetic and architectural ideas that evolved in the beginning of twentieth century. The currently ongoing process in which buildings are trespassing the characteristics of stable structures and rather refer to imaginative geographies and landscapes is one of the immediate effects of that continuation. While deeply imbedded in history – it also opens architecture to new spheres of explorations.

Lucyna Nyka – e-mail: lnyka@pg.gda.pl

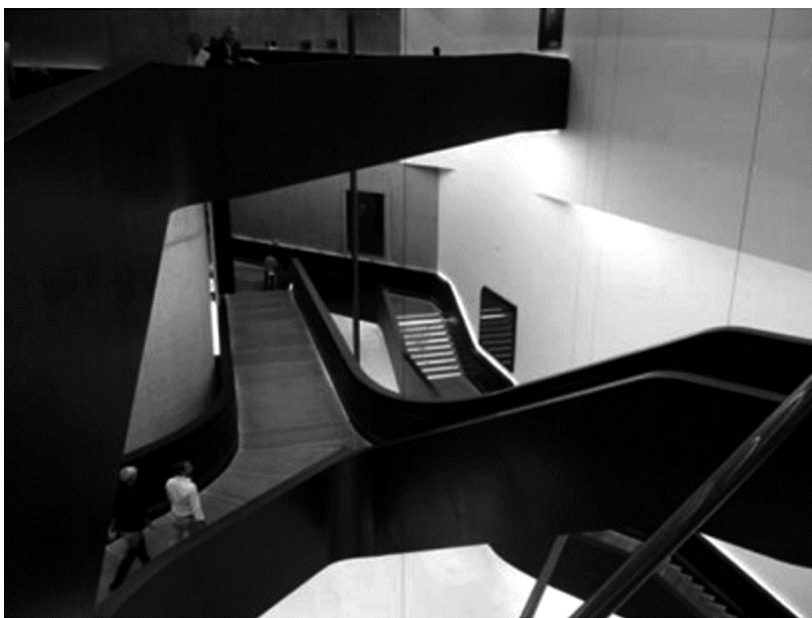


Ilustracja 1

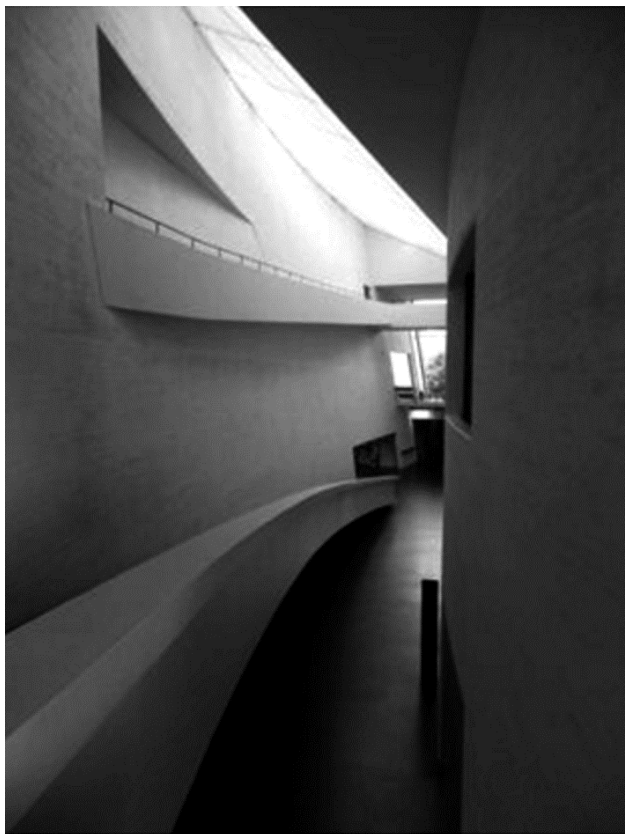
Kinetyczny system konstrukcyjny, 1922–1928, László Moholy-Nagy.



Ilustracja 2
MAXXI – Muzeum Sztuki XXI wieku w Rzymie, 2010,
arch. Zaha Hadid (fot. L. Nyka).



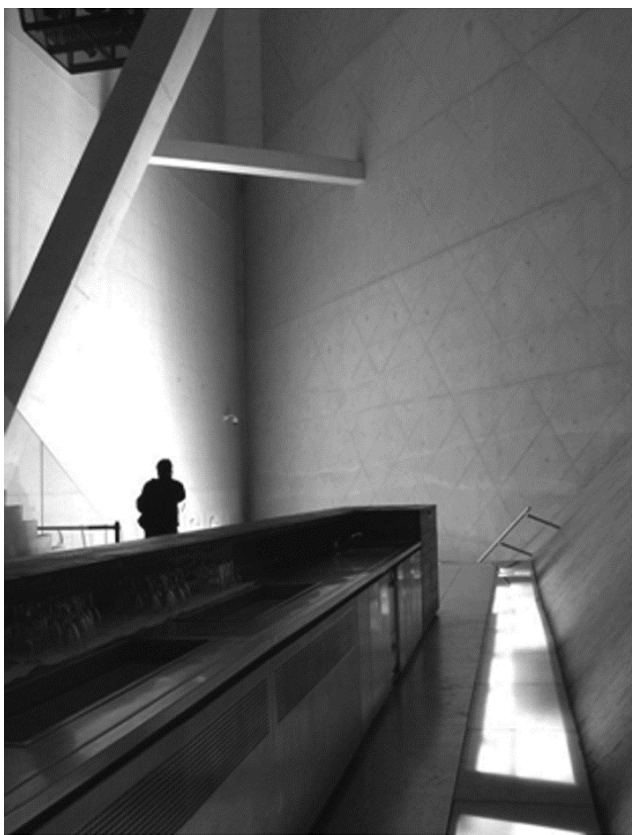
Ilustracja 3
MAXXI – Muzeum Sztuki XXI wieku w Rzymie, 2010,
arch. Zaha Hadid (fot. L. Nyka).



Ilustracja 4
Muzeum Kiasma w Helsinkach, 1998, arch. Steven Holl (fot. L. Nyka).

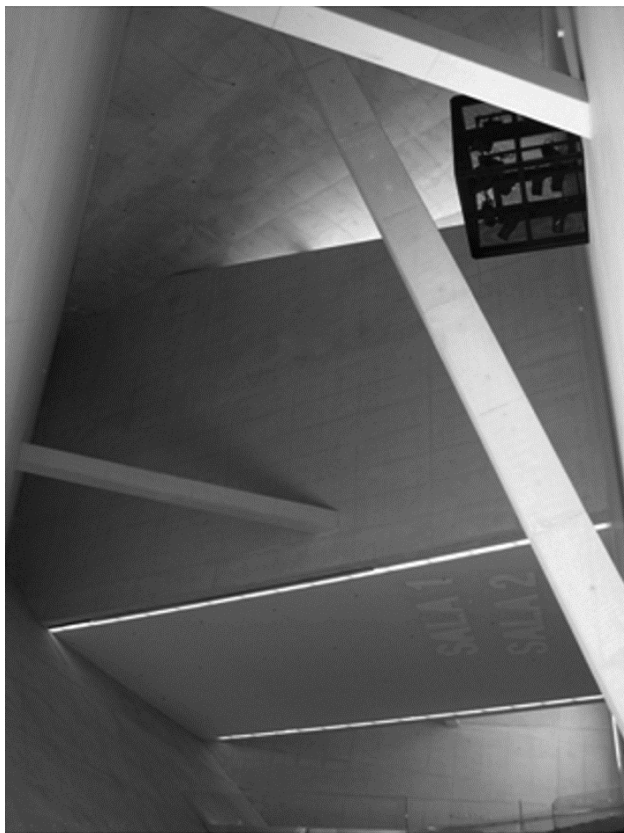


Ilustracja 5
Muzeum Kiasma w Helsinkach, 1998, arch. Steven Holl (fot. L. Nyka).



Ilustracja 6

Casa da Musica w Porto, 2004, arch. Rem Koolhaas (fot. L. Nyka).



Ilustracja 7

Casa da Musica w Porto, 2004, arch. Rem Koolhaas (fot. L. Nyka).



Ilustracja 8
Cloudscapes, Weneckie Biennale Architektury 2010,
Transsolar & Tetsuo Kondo Architects (fot. L. Nyka).



Ilustracja 9
Cloudscapes, Weneckie Biennale Architektury 2010,
Transsolar & Tetsuo Kondo Architects (fot. L. Nyka).